

**FOCUS**

A HISTÓRIA E A GLÓRIA

**13**

Cr\$ 6,00

# RACK

jornal de música E SOM

## SOUL

**Santana**

**Dylan**

## SAMBA

(A nova escola:  
Quilombos)

**Som Nosso**

**Belchior**

**Bivar**

**Manson  
matou pelos  
Beatles?**



# SAIA NA FRENTE COM A MÁQUINA DO SOM !



RÁDIO  
**EXCELSIOR**  
SÃO PAULO

ondas médias - 670 kHz  
ondas curtas - 31 mhz - 9.585 kHz

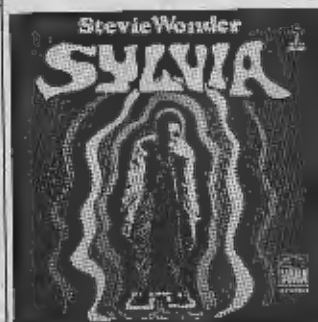
**NB.** A melhor programação de FM também está  
na Rádio Excelsior (90.5 mhz).

# OS DISCOS



## STEVIE WONDER

- **Talking Book** (Tamla/Tapecar — 1972)
- **Innovations** (Tamla/Tapecar — 1973)
- **Sylvia** (Tamla/Tapecar — 1974)
- **Fulfillingness First Finale** (Tamla/Tapecar — 1974)
- **Greatest Hits Vol. 1** (Tamla/Top-Tape — 1975)
- **Stevie Wonder's Greatest Hits Vol. 2** (Tamla/Tapecar — 1975)



## JAMES BROWN

- **It's A Mother** (Polydor/Phonogram — 1970)
- **James Brown's Greatest Hits** (Polydor/Phonogram — 1970)
- **Hot Pants** (Polydor/Phonogram — 1971)
- **Revolution Of The Mind** (Polydor/Phonogram — 1972)
- **There It Is** (Polydor/Phonogram — 1972)
- **Pop History Vol. 3** (Polydor/Phonogram — 1972)
- **Get On The Good Foot** (Polydor/Phonogram — 1973)
- **The Pay Back** (álbum duplo Polydor/Phonogram — 1974)
- **Pop Giants Vol. 4** (Polydor/Phonogram — 1974)
- **Reality** (Polydor/Phonogram — 1975)

## RAY CHARLES

- **Twist Ray Charles Em Pessoa** (Atco/Fermata — 1962)
- **The Genius Sings The Blues** (Atco/Fermata — 1962)
- **Ray Charles Entre Nós** (Polydor/Phonogram — 1963)
- **Dedicated To You** (ABC/Polydor — 1965)
- **Encontro Com Ray Charles** (Tangerine/Fermata — 1969)
- **Ray Charles** (Tangerine/Fermata — 1969)
- **Love Country Style** (Tangerine/Fermata — 1970)
- **New Kind Of Jazz** (Tangerine/Equipe — 1970)
- **Volcanic Action Of My Soul** (ABC/Fermata — 1971)
- **A Message From The People** (Probe/Odeon — 1972)



- **Through The Eyes Of Love** (Probe/Odeon — 1972)
- **Ray Charles Live** (Atco/Continental — 1973)
- **OP Man River** (Crossover/Odeon — 1974)
- **Come Live With Me** (Crossover/Odeon — 1974)
- **Revolution** (Crossover/Odeon — 1975)

(A discografia compreende apenas os LPs lançados no Brasil.)



## NESTE NÚMERO:



Biografia .....	3
História do Rock .....	11
Rock em Letras .....	15
Uma década de Jet Set no rock .....	17
Focus .....	18
Cartas .....	21

## Journal de música

Belchior .....	1
Manson X Beatles .....	2
Coluna Erudita .....	2
Luiz Carlos Maciel .....	4
Antonio Bivar .....	5
Coluna Folk .....	5
Tatit: ilustre desconhecido .....	8
Ezequiel Neves .....	7
Quilombos: samba sem estrelas .....	8
Som Nosso .....	11
Guia do Disco .....	12
Coluna Samba .....	13
Galéia Geral dos Estados Unidos .....	14
Humor .....	15

(Os artigos assinados não representam necessariamente a opinião da redação.)

**Director:** Tárk de Souza

**Director-Responsável:** Glauco de Oliveira

**Redação:** Ana Maria Bahiana, Ezequiel Neves, Martha Zanetti, Tárk de Souza

**Arte:** Diter Stehn (diagramação), Cláudio Loredano, Elifas Andreato, Chico Caruso, Lula Trimano, Petcho

**Fotografia:** Tânia Quarzema, Walter Ghelman

**Serviço Internacional:** Associação Parodística Latino-Americana (APLA)

**Colaboração e Consulta:** Almir Tardin, Armando Amorim, Carlos A. Gouvêa, Luiz Carlos Maciel, Maurício Kubrusly, Okky de Souza, Henfil, Roberto Moura, Jôlio Hungria, José Márcio Perido, Carlos Alberto Carvalho, Nelson Motta

**Distribuição:** Superbancas Ltda. — Rua Ubaldo do Amaral, 42-A, tel.: 252-8533 (Rio), Rua Guaranases, 248, tel.: 33-8563 (SP)

**Impressão:** Editora Vozes Ltda., Rua Frei Luis, 100 — Petrópolis — RJ

Registrada na DCDP/DPF sob o n.º 1337 — P. 209/73

**Publicidade em SP:** Quenta/Merchandising — Rua Francisco Leitão, 148 — CEP 05414 — tel.: 80-9853

Editado por

**Editora** **Moracutu** Rua da Lapa, 120 — gr. 504 — ZC 05 — CEP 20.000 — tel.: 252-6980  
Rio de Janeiro, RJ.



# ★ ★ ★ ★ ★ ROCK, A GLÓRIA ★ ★ ★ ★ ★

## SOUL: stevie wonder, james brown e ray charles

OKKY DE SOUZA/GABRIEL O'MEARA

A Soul Music, da forma como conhecemos, existe há cerca de quinze anos. A expressão passou a ser usada por volta de 1965, pelos negros, como uma forma de solidariedade. A partir daí, a palavra soul seria aplicada como um prefixo para qualquer coisa relacionada ao mundo negro da América — soul sister, soul-food, soul-music. Assim como o rock, a soul music passou por evoluções muito marcantes. No início, ela surgiu como uma redescoberta urbana de rhythm n' blues; metais e coros eram adicionados, nas gravações, as raízes negras do blues rural. Paralelamente, nessa época, surgiram os grandes avanços nas técnicas de gravação.

**R**ay Charles foi o primeiro a revolucionar o soul, usando a técnica de orquestração e coro. James Brown utilizou as lições de Ray Charles e levou-as um pouco mais adiante, encurtando as melodias, introduzindo os corais repetitivos e adicionando um toque latino, principalmente nos metais. Suas vocalizações, roucas, profundas e gritadas, abriram campo para diversos outros cantores, como Wilson Pickett, Otis Redding, Tina Turner, etc.

A trilogia James Brown — Wilson Pickett — Aretha Franklin deu as cartas na soul music de 1963 a 67. Depois disso, um cantor chamado Sly Stone surgiu e mudou o curso da história da música negra urbana, fundindo o som de James Brown com o acid-rock da Califórnia dos anos 60, iniciando toda uma nova concepção no som negro. Além disso, o espetáculo de Sly Stone era inteiramente inédito: enquanto todos os artistas de soul utilizavam coreografia, o Sly And The Family Stone tinha um a-mis-en-scène natural e desprezioso, mais tarde copiado por dezenas de outros artistas. Sly Stone foi importante até o momento em que as drogas tomaram conta de sua arte. Depois disso, a soul music conheceu

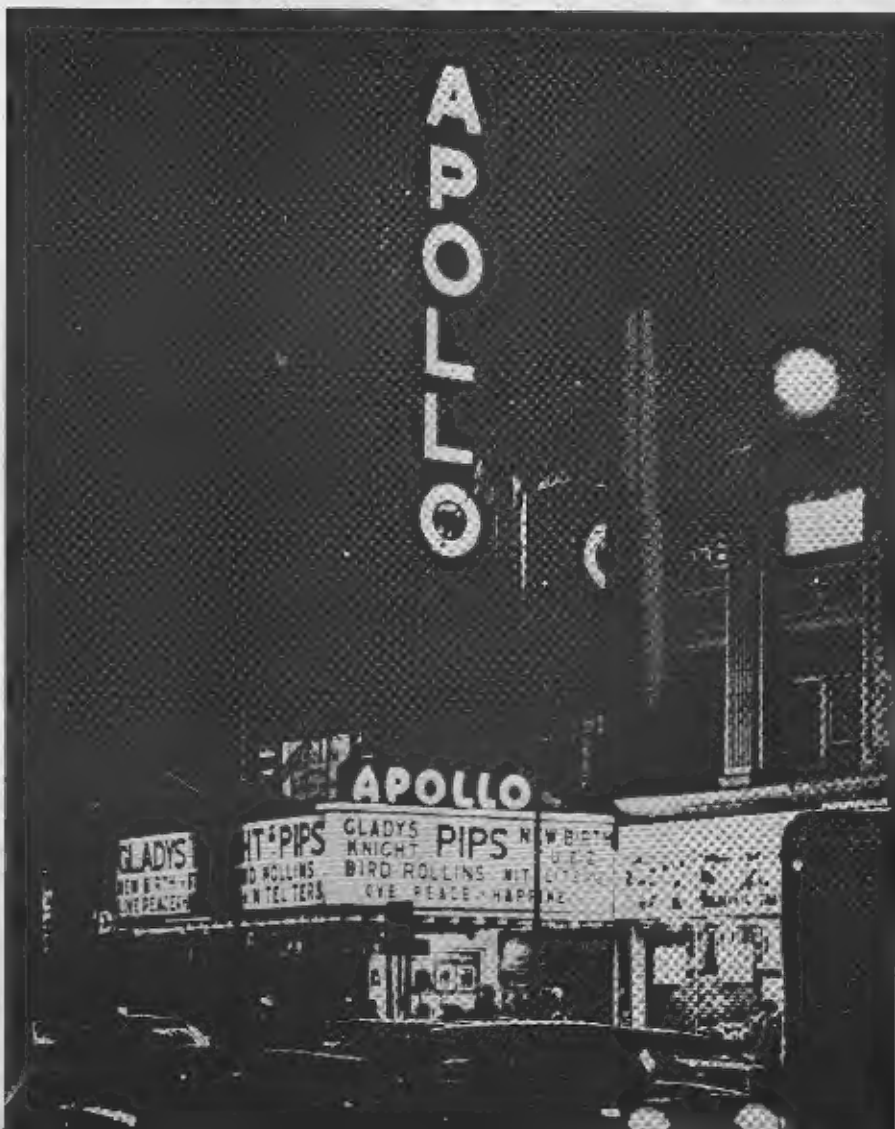
um período difícil, com poucas direções a seguir.

Em junho de 1972, foi lançado o LP *Music Of My Mind*, de Stevie Wonder. Nesse momento, começava a era do New Soul, uma nova e importante revolução. O mais estranho é que essa revolução não foi criada por um nome novo, alguém surgido do nada, como Sly Stone, mas por um cantor com vários anos de experiência de show-business,

diversos hits enlatados (alguns vergonhosamente medíocres) desde os doze anos.

Stevland Morris nasceu em Saginaw, Michigan, em maio de 1950. No ano seguinte ele se mudou, com os pais e cinco irmãos, para Detroit, em busca dos melhores salários que a indústria automobilística oferecia. No novo lar, Stevie frequentou uma escola para cegos, onde aprendeu a tocar piano, bateria e harmônica. Em

Apollo Theater, no Harlem, o templo do soul, onde poucos brancos se arriscam a entrar.





1962, Ronnie White, cantor dos Miracles, levou Stevie para a Motown Records, onde ele recebeu o apelido de Wonder (maravilha) e gravou seu primeiro compacto: *I Call It Pretty Music*, com Marvin Gaye na bateria. Em 1963, seu primeiro sucesso nas paradas: *Fingertips*, primeiro lugar absoluto. Com apenas 13 anos, ele era uma das grandes promessas da música americana.

Nos três anos seguintes, Stevie Wonder teve uma série de compactos nos primeiros lugares das paradas, todos pré-fabricados pelos produtores da Motown Records: *Blowin' In The Wind*, *Uptight*, *Nothing's Too Good For My Baby*, *My Cherie Amour*, *Yester Me*, *Yester You*, *Yesterday*, *A Place In The Sun*, *For Once In My Life* e muitas outras.

Em 1969, Stevie Wonder começou a produzir seus próprios discos, ainda que contra a vontade dos produtores da Motown. O primeiro disco da nova fase, *I Don't Know Why I Love You*, foi um retumbante fracasso. Os produtores caíram em cima de Stevie, afirmando que ele ainda não estava bastante amadurecido para escolher seus caminhos, etc. No começo do ano seguinte, esperava o contrato entre Stevie e a Motown Records e seu último disco dentro do contrato, *Signed, Sealed, Delivered*, o segundo produzido por ele próprio, estacionava por várias semanas no primeiro lugar do hit-parade. Durante dez anos, Stevie Wonder havia sido uma simples marionete nas mãos dos produtores da Motown, um dos mais bem acabados produtos da famosa *charm school*, que ensinava aos artistas da companhia como eles deviam se vestir, caminhar e quais as bobagens (sempre as mesmas) que deviam ser declaradas à imprensa. A verdadeira ruptura, no sentido político, explodiu em 1971, quando Stevie tocou de graça (um absurdo dentro dos padrões da Motown), junto com John Lennon e David Peel, no concerto para levantar fundos para John Sinclair, líder anarquista dos Panteras Brancas, facção dos Panteras Negras.

Foi nessa época, aos 21 anos, já fora do contrato com a Motown, que Stevie casou-se com Syreeta e foram morar num quarto de hotel. Ele sentia necessidade de meditar:

— Era chegado o tempo de uma mudança musical. Espiritualmente, eu tinha ido tão longe quanto possível. Agora, tinha que ver e sentir qual seria o meu caminho, o destino de tudo o que eu havia começado.

Nesse tempo de casamento com



Syreeta, Stevie começou a desenvolver experiências com o moog e o cravo elétrico. Essas experiências modificaram não apenas a sua música, mas todo o panorama da soul music. O cravo elétrico se tornou obrigatório nas gravações do gênero e o moog, até então uma extravagância de poucos conjuntos, se popularizou definitivamente. É interessante notar que todas essas transformações ocorreram entre 1970 e 72, quando Stevie, desligado da Motown, gastava fortunas em estúdios independentes de Nova York, colocando em prática suas próprias idéias. Em 1971 ele ainda viajou para a Inglaterra, onde conheceu Jeff Beck, Eric Clapton, John Mayall e Keith Emerson.

1972 foi o ano mais significativo na carreira de Stevie Wonder. Sob os cuidados do advogado Johannan Vigoda e de seu amigo Richie Havens,



ele assinou um contrato de quatro anos com a Motown. As novas cláusulas estipulavam que Stevie teria em suas mãos todo o controle da produção, desde as músicas até a capa. Stevie selecionou seus melhores trabalhos no período de Nova York, independente, e lançou o LP *Music Of My Mind*. O álbum, ao contrário de todos os anteriores, não havia sido cuidadosamente planejado em termos comerciais. O objetivo era mostrar sua música por fora e por dentro, quebrando o estilo que a Motown havia estabelecido para a carreira de Stevie Wonder.

*Music Of My Mind* foi escrito em parceria com Syreeta, para quem Stevie produziu, logo depois, dois LPs: *Syreeta* e *Stevie Wonder Presents Syreeta*. Na época, ela declarou:

— Creio que nos dois LPs que produziu para mim, Stevie conseguiu se superar. Ele dedicou todo o tempo ao estúdio, se envolvendo em tudo, desde a seleção de músicos até sugestões para a capa. Eu teria sido tola se contestasse qualquer de suas opiniões.

Depois de *Music Of My Mind*, Stevie se afirmou como um dos raríssimos produtores independentes na Motown, produzindo LPs milionários para os Spinners — *It's A Shame*, Supremes — *Bad Weather* e Main Ingredient — *Afrodisiac*.

Ainda em 1972, Mick Jagger convidou Stevie Wonder, seu cantor favorito, para abrir os espetáculos da tournée americana dos Rolling Stones, o que ele aceitou prontamente. Foi a sua grande abertura para as platéias brancas, que o conheciam apenas através dos antigos compactos de 1966-67. Durante mais de dois

Com apenas 12 anos, em 1962, Stevie Wonder gravou seu primeiro LP, chamado O Genio de Doze Anos. No ano passado, ele assinou com a Motown o contrato mais caro já feito no mundo do disco.

meses, ele viajou com os Rolling Stones pelos Estados Unidos, esquentando o ambiente para Mr. Jumpin' Jack Flash.

Nesse mesmo ano, Stevie Wonder iniciou um vigoroso trabalho como compositor para outros artistas. Entre eles, Jeff Beck (*I Gotta Have A Song*), Minnie Ripperton, Labelle e



Rufus, todos eles, hoje em dia, milionários de disco no mundo.

A cinco de agosto do ano passado, Stevie Wonder assinou, com a Motown Records, o maior contrato que a indústria fonográfica já conheceu: \$ 13 milhões de dólares por sete anos. No entanto, para fechar um contrato tão absurdamente milionário — maior que os de Elton John e Neil Diamond somados — a Motown Records teve que realizar alguns cortes surpreendentes em seu cast. The Jackson Five (à exceção de Jermaine), Gladys Knight and The Pips, Four Tops e muitos outros tiveram suas renovações de contrato recusadas, para que Stevie Wonder pudesse permanecer na companhia. Tal investimento não parece tão desmedido, se considerarmos que qualquer lançamento de Stevie vende imediatamente um milhão de discos, além de todos os seus LPs, a partir de *Music Or My Mind* — *Talking Book*, *Innervisions* e *Fulfillingness First Finale* — continuarem vendendo milhares de cópias em todo o mundo.

Hoje em dia, é praticamente impossível estabelecer limites para a influência de Stevie Wonder na música popular de todo o Ocidente. Desde o funky-jazz contemporâneo de Herbie Hancock até o soul brasileiro de Tim Maia, as inúmeras revoluções de Stevie Wonder continuam a lançar raízes profundas nos mais diversos estilos musicais. Suas inovações não conhecem as barreiras do tempo, como, aliás, sempre acontece com os grandes gênios.



**E**le diz que ainda tem guardada a caixa de engraxate, que o ajudou a ganhar os primeiros trocados. As origens, os ghettos sombrios e pobres das grandes cidades americanas, ele nunca abandonou. A única e fundamental diferença é que, hoje em dia, ele é o maior superstar que a música norte-americana já conheceu. Elvis pode ter introduzido novos conceitos de moralidade na classe média americana. Frank Sinatra pode ter sido, durante muitos anos, o ídolo milionário das platéias brancas. Bob Dylan criou e sustentou, com milhões de adeptos, uma revolução de costumes entre a juventude. Mas James Brown não se enquadra nesses mesmos valores de julgamento histórico. Sua trajetória fascinante pelos caminhos de show-business é um capítulo à parte, que reflete de maneira extraordinária as

contradições e características da história norte-americana de nossos dias.

Uma força de vontade incomum, certeza do que está fazendo, obstinação, garra, pulso, talento, foram os principais ingredientes que fizeram James Brown mobilizar, por mais de vinte anos, a juventude negra — e depois a branca — dos Estados Unidos e Europa. Nascido em Pulaski, no Tennessee, a 17 de junho de 1928, desde muito criança James teve que lutar não só contra a pobreza, mas contra as viradas da vida que o levaram a cometer pequenos crimes, estar sempre em atrito com a polícia e passar algumas temporadas na prisão. Ainda pequeno, James Brown mudou-se com a família para Augusta, na Georgia, onde passou a maior parte da juventude. No início da adolescência, ele já era bastante conhecido da polícia local. Em entrevista ao programa de televisão de Dinah Shore (NBC), em novembro de 1971, James Brown recordava esses tempos de dúvida e confusão, nas estradas da vida:

— Eu era um delinqüente juvenil, sempre me metendo em brigas e arruaças. Minha transformação aconteceu quando, afinal, fui preso por longos meses. Escrevi uma carta para o juiz, sem usar advogados. Expliquei a ele que eu era uma criança e tinha cometido erros, mas agora queria mudar. E eu mudei! Custaria de dizer as crianças de hoje em dia que ir parar na cadeia não é o fim. Quero dizer a elas para lutar por uma





Brown. Ele foi imediatamente para Macon, assinou contrato com o grupo e levou-os para o estúdio. A ordem era regravar a música o mais breve possível, para imediato lançamento no mercado. Esse foi o início de um longo casamento, com altos e baixos, entre James Brown e a King Records. Formada em 1945 por Syd Nathan, um branco, a King Records só gravava artistas negros. Era uma das centenas de gravadoras independentes que, na época, lutavam contra as grandes e dominavam, geralmente, os mercados locais. Essas gravadoras, que às vezes duravam menos de um ano, tiveram um papel fundamental na história da música popular norte-americana, descobrindo talentos que, pouco tempo depois, eram atraídos para as companhias grandes através de propostas irrecusáveis. Muitas vezes, o próprio dono de uma companhia independente distribuía os discos, de loja em loja, em seu carro.

A King Records, em particular, foi uma das mais importantes companhias independentes. Por seu cast passaram nomes como Albert King, Freddie King, os Platters e — naturalmente — James Brown. Após o lançamento, *Please, Please, Please* alcançou sucesso regional, vendendo razoavelmente por todo o ano de 1956. Entre os anos de 56 e 58, James Brown procurou uma fórmula que reunisse o gospel com a música da moda, o rhythm n' blues. Sem conseguir acertar ponteiros com o mercado, no entanto, ele conheceu anos difíceis. Em julho de 1958, o dono da King Records já preparava a rescisão de contrato e resolveu dar uma últi-

ma chance a James Brown e os Famous Flames. Eles gravaram *Try Me* e tudo começou a mudar. Interpretada de uma maneira mais pessoal, ainda fiel ao gospel, *Try Me* estourou no país inteiro, estacionando por meses entre as 100 mais vendidas. Com o dinheiro conseguido, James Brown pode contratar um conjunto fixo de seis elementos e começou a elaborar o som que até hoje lhe é característico e inconfundível.

James pensava agora em transportar a atmosfera vibrante de seus discos para o palco, realizando um espetáculo mais vigoroso e agressivo. Mas ele precisava de mais sucessores nas paradas, para marcar o estilo, afirmar sua voz cortante e fazer o público esperar pelos seus concertos. De janeiro de 1959 a fevereiro de 1961, ele colocou doze sucessos nas paradas, um atrás do outro. Essas canções rompiam, finalmente, com as influências do início de carreira, que lhe impediam de chegar à fórmula ideal. Havia nascido o som de James Brown, de personalidade própria e inconfundível: o grupo pontuando os ritmos criados pela voz e pelo coro, a guitarra preenchendo os espaços. No começo dos anos 60, o James Brown show já estourava bilheterias por todo o país, e ele era considerado uma das principais atrações do show-business.

Em 1962, um álbum duplo foi gravado ao vivo, no Apollo Theater, Harlem, Nova York. O disco, uma obra-prima, parecia ser o auge da carreira de James Brown, a obra definitiva e insuperável. Mas James não queria ser apenas o maior cantor de rhythm n' blues do mundo. Isso ele

educação, pois tenho certeza, por experiência própria, que isso é 75% do que você precisa para afirmar seu caminho no mundo.

Para James Brown, o caminho natural para fugir a todos esses problemas foi a música. Antes disso, no entanto, ele ainda tentou a outra saída mais comum para os negros marginalizados: o atletismo. Contratado por um time de baseball amador, ele chegou a causar certa impressão, mas sua estatura pouco ou nada o ajudava. Essa experiência, no entanto, seria aproveitada poucos anos depois: sua excepcional coordenação e força física são elementos de vital importância no palco.

No início dos anos 50, James Brown — assim como a maioria dos artistas de soul que conhecemos atualmente — fazia parte de um grupo de gospel, o Three Swanees, com Bobby Byrd e Johnny Terry, que hoje em dia ainda trabalham com James. Sua voz sempre foi a do típico cantor de gospel: profunda, rouca e muito alta, como exigiam os corais da igreja, que nunca utilizavam microfone. Nessa época, o sucesso regional de Little Richard e outros grupos de gospel levaram James e os Swanees a se mudar para Macon, também na Georgia, à procura de melhores oportunidades. Poucas semanas depois, Tutti-Frutti estourava nas paradas de todo o país e Little Richard abandonou seu empresário, Clint Brantley, que passou a dedicar quase todos os esforços a James Brown e os Swanees. Brantley mudou o nome do grupo para os Famous Flames e fez algumas alterações no repertório, que passou a ser calcado no rhythm n' blues, acompanhando a tendência da época.

A grande chance veio em fevereiro de 1956, quando Ralph Bass, produtor da King Records de Cincinnati, ouviu uma fita dos Flames tocando *Please, Please, Please*, de James





já conseguira. Seu objetivo, agora, era o público branco, ele queria ser o maior cantor pop da América. E conseguiu. Algumas modificações na política empresarial, fartos anúncios nos jornais brancos e um compacto — *Out Of Sight*, 1965 — realizaram a mágica. Em 1966 ele lançava seu segundo hit entre o público branco. *Papa's Got A Brand New Bag*. Nenhuma concessão foi necessária: a música continuou a mesma, os palcos das apresentações continuaram negros (poucos brancos se arriscam a frequentar o Apollo Theater e o Harlem), mas James Brown havia con-

**Quando criança, James Brown vivia nas ruas, conseguindo dinheiro como podia.**

**Chegou a ser preso várias vezes. Hoje em dia, milionário, ele gasta cerca de 250.000 dólares por ano ajudando as populações pobres.**

quistado uma extensão de público inteiramente inédita na música norte-americana, do operário negro ao adolescente branco da classe média. Nesse mesmo ano, auge do *Flower Power*, dos Beatles e de Bob Dylan, vários cantores negros — Otis Redding, Salomon Burke, Wilson Pickett — ameaçavam um trono que James

Brown nunca iria perder: o de *Soul Brother Number One*. De todos os tempos.

O show de James Brown transcorre com rigor tirânico. Cada gesto, cada movimento, cada nota de cada instrumento são exaustivamente ensaiados. Se algum músico erra, James Brown faz um gesto ao secretário, que anota a falha e se encarrega de multar o músico apontado. Apesar de todos os ensaios, geralmente cinco ou seis multas são aplicadas por show. Do mesmo modo, nas excursões, se alguém da equipe perde o avião, tem que pagar sua própria viagem. Faltar ao show é uma hipótese que nem se considera. Vestido impecavelmente, trocando de roupa várias vezes durante o espetáculo, James Brown perde cerca de três quilos por show. Em um ano, ele trabalha 335 dias. Em um mês, dá 5.000 fotografias autografadas, joga mil pares de abotoaduras para o público, usa 120 camisas e 80 pares de sapatos nos concertos. Na produção do show, James Brown é o compositor, arranjador, coreógrafo e figurinista, atividades que exerce antes de entrar no palco e dançar, suar e cantar, por uma hora seguida, um repertório escolhido entre suas 960 músicas compostas. Entre os músicos que o acompanham — talvez os mais bem pagos do mundo — três são particularmente importantes na evolução do som de James Brown. São eles Bobby Byrd, pianista que o acompanha desde o início e parceiro em *Sex Machine*; Jabbo Sparks, bate-

rista que inventou a batida do soul contemporâneo e Maceo, saxofonista que faz os arranjos de metais.

Além de considerado o melhor showman do mundo, James Brown é também um dos empresários mais bem sucedidos do show-business, sabendo como tirar até o último dólar de qualquer uma de suas atividades. Seu império multimilionário inclui, hoje em dia, uma editora e uma produtora de discos, que controlam todos os seus lançamentos, cinco estações de rádio nos Estados Unidos, uma cadeia de restaurantes, dois aviões particulares, além de pro-



priedades e frotas de automóveis. Apesar disso, as origens ainda são parte importante de seu cotidiano. Através de James Brown Enterprises, ele costuma doar 10% de seus ganhos para as comunidades dos ghettos e populações pobres das cidades, num movimento financeiro que alcança os \$ 250.000 dólares por ano. Hoje, com 40 anos, 50 LPs e 83 compactos gravados, ele tem que tomar mais cuidado com a exaustiva ginástica que realiza no palco. Mas enquanto sua obstinação não arrefecer — e o dia parece estar longe — James Brown acreditará apenas na velha lição: o show tem que continuar.





**D**e todos os artistas envolvidos na transformação da música negra no pós-guerra, Ray Charles foi o responsável pelos momentos mais significativos. Durante mais de vinte anos, colecionando os títulos de *Mr. Genius* e *Father of Soul*, ele atuou em todos os gêneros da música americana em que o sangue negro estivesse presente: rhythm n' blues, country & western, soul, jazz e rock n' roll. Em todos eles, Ray Charles efetuou alguma evolução importante e vendeu milhões de discos. No entanto, o preço desse toque de ouro, que constantemente mudava a direção da música negra, em todo o mundo, foi uma vida cheia de fatalidades e trágicos caprichos do destino, onde ele teve que lutar com a cegueira, o vício da heroína e um temperamento particularmente confuso e imprevisível.

Ray Charles Robinson nasceu a 23 de setembro de 1930, em Albany, na Georgia. Seis anos depois, sua família mudou-se para Greenville, na Flórida, onde ele contraiu um glaucoma nos olhos. A doença era facilmente curável, mas Ray teve dificuldades de internar-se por ser negro. Em poucos meses ele ficou cego para o resto da vida. "Durante o processo — ele recorda — eu costumava acordar de manhã e logo abrir bem os olhos, para ver se ainda podia enxergar". Já cego, ele trabalhava em afazeres domésticos: lavar roupas, varrer o chão e até cortar madeira, para conseguir o sustento. Com quinze anos, seus pais morreram e Ray abandonou a escola para cegos — onde havia aprendido a dominar o piano completamente — e iniciou sua vida na estrada. O cenário musical da Flórida no entanto, era ainda incipiente e Ray, com esforço, resolveu subir até a costa oeste dos Estados Unidos,

fixando moradia em Seattle. Em poucas semanas formou o Maxim's Trio, com baixo, piano e bateria, e onde ele imitava o único negro que jamais havia invadido o território musical dos brancos: Nat King Cole. Os Maxim's conseguiram trabalho fixo em um clube de jazz, onde tocavam diariamente, até que Jack Laureldale, dono da Swingtime Records, uma gravadora independente de Los Angeles, ofereceu a Ray um contrato.

Ray ficou tão entusiasmado com a idéia de gravar que nem quis saber dos termos do contrato ou quanto dinheiro ele envolvia. Entrou logo no estúdio e gravou *Confession Blues* (1949), ainda fortemente influenciado por Nat King Cole. O disco chegou



a ter alguma repercussão regional, na área de atuação da gravadora. Ray começou a notar, porém, que algumas modificações simples na estrutura de blues (estabilização dos doze compassos, a que se adicionava um vocal suave e sentimental e um acompanhamento jazzístico) estavam levando ao sucesso diversos artistas, como Floyd Dixon e Charles Brown. Na verdade, a voz anasalada de Ray aproximava-o muito mais de Charles Brown que de Nat King Cole. Em 1950 Ray Charles gravou *Baby Let Me Hold Your Hand*, dentro do estilo que começava a experimentar. O disco alcançou excelentes vendas no mercado de rhythm n' blues, o que logo atraiu a atenção de Ahmet Ertegun, presidente da Atlantic Records. Ahmet comprou o contrato de Ray Charles à Swingtime e levou-o para Nova York, em 1951. Na nova gravadora, Ray pode desenvolver sua voz e estilo, fazendo suas próprias orquestrações e sem sofrer pressões para imitar qualquer pressões para fins comerciais. Ao invés, ele foi construindo, pouco a pouco, seu som particular.

O período que passou na Atlantic foi o que mais afirmou o gênio de Ray Charles como um nome decisivo nos caminhos da música negra. Ele aperfeiçoava suas composições e orquestrações com extraordinária rapidez, explorando mais o saxofone, instrumento pelo qual tinha muito carinho na infância. Foi ainda na Atlantic que Ray aprendeu todas as técnicas de gravação, tornando-se um competente produtor, chegando a prestar esse tipo de serviço para a ABC Records, num contrato especial. Em 1955, Ray Charles compôs *I Got A Woman*, gravada no WGST, um pequeno estúdio radiofônico de Atlanta. O estúdio não tinha o mínimo de condições para uma gravação



**Ray Charles revolucionou a soul music por diversas vezes. Entre as inovações que introduziu, estão os vocais secundários em alternância com o vocal solo e o piano elétrico.**

profissional, era utilizado apenas para jingles e spots. Mas Ray e Jerry Wexler conseguiram fazer um disco e, poucas semanas depois, ele iniciava uma das mais vertiginosas escaladas já vistas no hit-parade americano. A música vendeu milhões de cópias na voz de Ray Charles e na interpretação de outros artistas especialmente na de Elvis Presley, em seu LP de estréia. Na trilha de *I Got A Woman*, Ray Charles gravou *A Fool For You*, *This Little Girl Of Mine* (sucesso recente na voz dos Isley Brothers), *I'll Drown In My Own Tears* e *Hallelujah I Love Her So*, todos com vendas milionárias. Durante essa época, Ray introduziu um dos elementos mais importantes da soul music, com reflexos em toda a música pop: os vocais secundários em alternância com o vocal solo, chamado em inglês de chamada-e-resposta. A inovação, presente em seus discos desse período, era feita através das Raelets, grupo vocal feminino que o acompanhava.

Em 1959, Ray Charles gravou seu disco mais conhecido: *What'd I Say*. Além de servir como passaporte ao público branco, o disco introduzia mais uma inovação: o piano elétrico, que antes disso era usado raramente e até olhado com desconfiança pela grande maioria dos músicos. Depois, tornou-se um dos instrumentos mais importantes em todos os gêneros da música pop. Na época em que *What'd I Say* era o disco mais popular dos Estados Unidos, de ponta a ponta, Ray gravou diversos LPs, in-

cluindo o seu primeiro com cordas, acompanhado pela Ralph Burns Orchestra. Ray gravou ainda um álbum com um aluno seu de muitos anos. Quincy Jones, que havia estudado com Ray nos tempos de Seattle. Durante sua carreira, Ray Charles teve diversos protegidos, no sentido musical da palavra. Se ele sentia talento em alguém, fazia tudo para ensiná-lo e vê-lo no caminho certo. Além de Quincy Jones, Ray foi responsável, em parte pelo lançamento de Billy Preston. Ray Charles possuía uma

estranha necessidade de estar sempre rodeado de pessoas. A explicação mais frequente de seus amigos, que reparavam nessa característica, era que a dependência de outras pessoas estava relacionada a uma outra dependência: a da heroína.

Ray Charles foi viciado em heroína desde os 18 anos. Ele mesmo explica como tudo começou: "Eu me vi envolvido de repente. Eu era jovem e queria me sentir igual aos outros músicos do conjunto, mas eles nunca me davam a droga. Eu insistia muito, todo dia, até que eles me deixaram experimentar. Foi realmente assim que tudo começou". Em 1956, Ray foi preso pela primeira vez por causa de heroína, mas as notícias foram abafadas por seu empresário. Na época, ninguém soube de nada. Já em 1965, tendo utilizado a droga todos esses anos, ele foi preso num quarto de hotel, onde os policiais encontraram uma grande quantidade de heroína. De acordo com as notícias da época, ele foi mandado para um hospital em Lynwood, Califórnia, para tratamento de reabilitação. Du-





rante três meses, ele ficou parado, livrando-se do hábito de 15 anos. Depois, fez um ano de psicanálise com um médico vienense. Até poucos anos atrás, Ray era observado de perto pelas autoridades, que lhe exigiam frequentes análises de sangue. Aparentemente, como sempre aconteceu em sua vida, Ray superou mais essa dificuldade, livrando-se do vício.

Durante os anos 60, a soul music explodiu como gênero comercial em todos os mercados de discos do mundo. Ray Charles passou a ser uma influência mais no emaranhado de estilos do soul e não mais a personalidade complexa que dava as cartas no jogo. Suas atividades, agora, limitavam-se à recriação dos velhos sucessos em intermináveis tournées pelos mais sofisticados teatros e clubes do mundo. A partir daí, passou a dedicar grande parte do tempo aos negócios que possui, que incluem o estúdio R.P.M. Sound, a gravadora Tangerine Records, a Editora Tangerine Music Corporation, a Agência Racer Personal Management e dezenas de outras empresas menores, agrupadas sob o nome de Ray Charles Enterprises Inc.

Recluso e arredio ao contato com

a imprensa, Ray Charles permanece uma personalidade pouco divulgada e menos compreendida. Um dos seus raros depoimentos ao jornal Rolling Stone, em 1973, revela alguns aspectos essenciais para a compreensão de sua trajetória, em quase trinta anos de show-business.

• É verdade, algumas vezes eu choro no palco. E não me sinto envergonhado por isso. O que acontece é que em algumas noites, quando meu estado de espírito, você sabe, não sei o que acontece com minha alma, mas as vezes estou cantando uma música e ela vem direto a mim, sabe. Eu me sinto perdido, triste. Ela me machuca por dentro, não sei bem. E aí eu choro. Não posso evitar.

• Quando eu estava em processo de perda de visão, com seis anos, acho que era muito pequeno para me importar realmente com o fato. Eu me lembro que adorava olhar para o sol. Fazia um mal terrível para os meus olhos, mas eu fazia assim mesmo. Adorava olhar para a lua à noite. Me lembro de sair para o quintal, e ficar horas observando o céu. Ficava fascinado. E outra coisa que me fascinava, e que amedronta-

va a maioria das pessoas, eram os raios. Aliás, qualquer coisa brilhante, qualquer tipo de luz forte tinha um efeito incrível sobre mim. E me lembro também de minha mãe. Ela era bonita. Meu Deus! Ela era mesmo bonita.

• Em muitos sentidos, acho que Aretha Franklin é muito parecida comigo. Ela saiu da igreja e simplesmente não pode modificar seu jeito de ser e cantar. Assim como eu não posso modificar minha música e a maneira como ela nasce.

• Eu simplesmente não sei explicar como introduzi o estilo chamada e resposta na soul music. Eu apenas ouço as coisas dentro de mim e o que eu ouço é o que ponho para fora. De modo instantâneo, natural.

• Quando ouvi Yesterday (dos Beatles) pela primeira vez, tive a ideia clara e exata de como eu iria gravá-la. Já sabia os arranjos, vocalizações e tudo o mais. É assim que eu escolho uma música para gravar. Não é uma questão de saber se a música é boa ou ruim, mas de que maneira eu a sinto. Você pode fazer uma música agora, por mais terrível que ela seja, ou por pior que seja o seu piano ou guitarra. Mas desde que a canção me dê uma ideia





**Nobody Knows You When You're Down And Out**  
(J. Cox, escrita Ray Charles)

once lived the life of a millionaire  
Spending all my money didn't have a care  
Always taking my friends out for a jolly good time  
Buying champagne, gin and wine  
But just as soon as my dough got low  
I couldn't find a friend, no place I'd go  
If I ever get my hands on a dollar again  
I'm gonna squeeze it and squeeze it till the  
ragin' grin

Nobody knows you when you're down and out  
In you pocket not one penny  
And your friends you don't have any  
And soon as you get on your feet again  
Everybody is your long lost friend  
It's mighty strange without a doubt  
But nobody wants you when you're down and out

**Ninguém Conhece Você Quando Você está Por Baixo**<sup>(\*)</sup>

Eu já vivi como um milionário  
Gastando todo o meu dinheiro sem me preocupar  
Sempre pagando as faturas com os meus amigos  
Comprando champagne, gin e vinho  
Mas assim que eu fiquei do lado baixo  
Eu não pude encontrar um amigo, um lugar  
onde ir  
Se algum dia eu puxar as mãos um dólar de novo  
Eu vou apertar e apertar até fazer a água (?) sorrir

Ninguém conhece você quando você está por baixo  
Se o seu bolso está vazio  
Você não tem amigo algum  
Mas assim que você se recupera  
Todo mundo é seu velho amigo  
É um bocado estranho, sem dúvida  
Mas ninguém quer você quando você está por baixo

(1) Desenho símbolo da República Americana, presente nas notas de dólar

**I Don't Care**  
(J. Brown e A. Ellis)

I don't care  
about your pain  
I just want  
a love to last  
I don't care, darling  
about your thoughts  
I just want  
to satisfy your fuss

When you kiss me  
When you miss me  
Hold my hand  
Make me understand  
I break out  
in a cold sweat

I don't care  
about your wants  
I just wanna  
tell you about your do's and don'ts  
I don't care  
about the way you treat me, darling  
I just want  
you to understand me only

When you kiss me  
When you miss me  
You hold me tight  
Make everything alright  
I break out  
in a cold sweat

**(Sem Frio)**<sup>(\*)</sup>

Eu não ligo  
pro seu passado  
Eu só quero  
um amor duradouro  
Eu não ligo, meu bem  
pro que você pensa

**Au só quero**  
satisfazer seu desejo

Quando você me beija  
Quando você sente falta de mim  
Segura minha mão  
Me faz compreender  
Eu começo a suar frio

Eu não ligo  
pra suas vontades  
Eu só quero  
dizer a você o que você pode e não pode fazer  
Eu não ligo  
pro calor que você me trais  
Eu só quero  
que você compreenda só a mim

Quando você me beija  
Quando você sente falta de mim  
Você me abraça com força  
E tudo fica legal  
Eu começo a suar frio

**Sex Machine**  
(J. Brown, B. Byrd e R. Leonelli)

One, two, three, four

Get up (Get on up)  
Get up (Get on up)  
Get up (Get on up)  
Stay on the scene  
like a sex machine

CHORUS

Wait a minute  
Shake your arms  
Then loose your bones  
Stay on the scene  
like a sex machine

continua pág. seguinte

You got to have feel  
to loose your bones  
Get it yeah,  
right on, right on

(repeat CHORUS)

The way I like it  
is the way it is  
You got yours  
Don't worry 'bout it

(repeat CHORUS)

(Máquina do Sexo \*)

Um, dois, três, quatro

Levante (vamos levantar)  
Levante (vamos levantar)  
Levante (vamos levantar)  
Fique por aí  
como uma máquina do sexo

REFRÃO

Espreme um instante  
Sacuda os braços  
e solte o corpo  
Fique por aí  
como uma máquina do sexo

Você precisa ter bossa  
pra soltar o corpo  
Consiga isso, yeah  
agora mesmo, agora mesmo

(repeat o REFRÃO)

As coisas são  
do jeito que eu gosto  
Você tem o seu  
não se importa com o que é de outro

(repeat o REFRÃO)

Superstition  
S. Wonder

Very superstitious written on the wall  
Very superstitious ladder's bent to fall  
Thirteen month old baby, broke the looking glass  
Seven years of bad luck the good things in your past

When you believe in things you don't

understand

Then you suffer

CHORUS

Very superstitious, wash your face and hands  
Rid me of the problem, do all you can  
Keep me in a daydream keep me going strong  
You don't want to save me, said in my song

(repeat CHORUS)

Very superstitious, nothing more to say  
Very superstitious the devil's on his way  
Thirteen month old baby, broke the looking glass  
Seven years of bad luck the good things in your past

(repeat CHORUS)

(Superstição)\*

Muito supersticioso, escrevendo na parede  
Muito supersticioso, a escada vai cair  
Um bebê de 13 meses quebrou o espelho  
São sete anos de azar, as coisas boas ficaram  
no passado

Quando você crê em coisas que  
não entende  
Você sofre

REFRÃO

Superstição não é a solução

Muito supersticioso, lave o rosto e as mãos  
Live-me do problema, faça o que puder  
Mantenha-me na ilusão, dá-me forças para  
persistir  
Você não quer me salvar, minha opção é triste

(repeat o REFRÃO)

Muito supersticioso, não tenho mais nada a dizer  
Muito supersticioso, o diabo está a caminho  
Um bebê de 13 meses quebrou o espelho  
São sete anos de azar, as coisas boas ficaram  
no passado

(repeat o REFRÃO)

You Are The Sunshine of My Life  
(S. Wonder)

You are the sunshine of my life  
that's why I'll always be around  
You are the apple of my eye  
Forever you'll stay in my heart  
I feel that this is the beginning  
Though I've loved you for a million years  
And if I thought our love was ending,  
I'd find myself drowning in my own tears  
You are the sunshine of my life  
that's why I'll always stay around  
You are the apple of my eye  
Forever you'll stay in my heart

You must have known that I was lonely  
Because you came to my rescue  
And I know that this must be heaven  
How could so much love be inside of you?  
You are the sunshine of my life, oh yeah  
That's why I'll always stay around  
You are the apple of my eye  
Forever you'll stay in my heart

Love has joined us, love has joined us,  
let's think sweet love

Background)

(Você é o sol da minha vida \*)

Você é o sol da minha vida  
por isso eu vou ficar sempre perto de você  
Você é a menina dos meus olhos  
Para sempre você vai ficar no meu coração  
Eu sinto que isso é o começo  
embora eu ame você há milhões de anos  
E se eu pensasse que nosso amor estava terminando  
eu me afogaria em minhas próprias lágrimas

Você é o sol da minha vida  
por isso eu vou ficar sempre perto de você  
Você é a menina dos meus olhos  
Para sempre você vai ficar no meu coração

Você devia estar sabendo que eu estava sozinho  
porque você veio em meu socorro  
E eu sei que isso é o paralelo  
como você pode ter tanto amor dentro de você?  
Você é o sol da minha vida, yeah  
por isso eu vou ficar sempre perto de você  
Você é a menina dos meus olhos  
Para sempre você vai ficar no meu coração

O amor nos uniu, o amor nos uniu  
vamos pensar lá no doce amor

Background)

What'd I say  
(R. Charles)

Hey mama don't you treat me wrong  
Come and love your hubby all night long  
Baby, what'd I say  
Baby, what'd I say

CHORUS

Tell your ma, tell your pa  
send you back to Arkansas cause you don't do right

(repeat CHORUS)

When you see me in mystery  
C'mon baby stand by me  
(repeat CHORUS)

See the girl with the red dress on  
She can't be a girl night long  
(repeat CHORUS)

See the girl with the diamond ring  
She knows how to shake that thing  
(repeat CHORUS)

(Que é que eu disse)\*

Ei garota, não me trate mal  
Venha amar o seu cara a noite toda  
Baby que é que eu disse  
Baby que é que eu disse

REFRÃO

Au disse pra sua mãe e pro seu pai  
pra eles levarem você de volta ao Arkansas, porque  
você não está legal  
(repeat REFRÃO)

Quando você me vê num bote  
venha, baby fique comigo  
(repeat REFRÃO)

Vêja esta garota de vestido vermelho  
ela pode fazer isso a noite toda  
(repeat REFRÃO)

Vêja esta garota com o anel de diamante  
ela sabe muito bem como balançar  
(repeat REFRÃO)

\* Tradução livre de Ana Maria Bahiana

# UMA DECAIDA DE JESUS NO ROCK

EZEQUIEL NEVES

Oito vivo, porque cavale não desce escada? O provérbio de profeta Ibrahim (nêe Sued) jamais chegou aos ouvidos dos rock'n'rollers internacionais. Portanto, não adianta ficar queixando que Mick Jagger marcou tocou em suas últimas 16 dias tupiniquins. Logo que ele estava desenturmado andando com os Falkenburg, Oduís Coelho Rubiosa e outros anônimos famosos do jet set camora. Apesar dos Specsais da vida qualquer astro de rock (de Rick Lundin) Walkman a Cat Stevens, se sentiria gauche tendo de agüentar tanta gente chata falando de futilidades que nunca englobam a futilíssima pop music. Mas sempre é bom lembrar que cada época tem a Hollywood que merece. E, a partir de meados de 60, os pop stars vieram substituir, não só os astros e estrelas cinematográficos como também os ex-famosos escritores, artistas plásticos e gente braçadeira que circula — sem um centavo — pela Europa, França e Bah a.

O começo de tudo? Elementar meu caro Conan Doyle. 26 de outubro de 1965. Foi nesse dia que os Beatles quebraram o protocolo do Buckingham Palace (casaca e outras babauices) indo receber das mãos de "Sua Majestade" a conde-

ugo jovem guarda, se chaparam num banheiro do palácio e durante o chi fizeram muitas gracinhass pra her majesty, The Queen.

A partir daí, era podre de chic ter entre os convidados de uma festinha em petit comité qualquer astro de rock. Eles nem sequer eram importantes. O host apresentava o bibelô aos convidados que só ficavam olhando de longe a peça rara. Pete Townshend, do The Who, confessou numa entrevista que recebia, em média, uns cinqüenta convites para recepções de gente que ele nunca tinha ouvido falar. Isso nos idos de 67.

Depois, todos eles se acostumaram. Cheios da gata e eletos membros da Aristocracia Proletária, podiam, de graça, curtir seu poisson Colbert, poulet à l'impératrice e outros petiscos, sem dar nenhuma bola pra toda aquela gente chata e cheia de salamaleques. E no limiar dos 70 já estavam irremediavelmente contaminados. Queri nunca comer melado, quando come se lambuzar. Agora era a vez deles, dos astros de rock, retribuirmos os convites enchendo suas mansões de con-

Herdaram principalmente seus vícios — e nenhuma virtude, adque-

rindo hábitos de noveau riches des-  
ambrados. Quantos Rembrants  
autênticos Elton John comprou pra  
dar de cartão de natal aos seus clo-  
sed friends? Impossível responder

que a lista dos lelzardos — Rod Stewart, Jeff Beck, Mick Jagger, Keith Richards, Ron Wood, David Bowie, Ringo Starr, Marc Bolan e a cantora Claudia Linnear.

Cem o advento em fins de 71 do  
glitter rock e da revista Interview, as  
coisas ficaram ainda mais asna-  
zings. Mas nunca é demais lembrar  
o nababesco casório de Mick com  
Bianca. Ai sim a coisa ferveu. E

"Em 26 de julho, os Estados Uni-  
dos foram brindados com o eclipse  
da lua o 29º aniversário de Mick  
Jagger e o final da excursão dos  
Stones. O primeiro acontecimento  
passou despercebido mas os ou-  
tros dois foram comemorados no  
último andar do Hotel St. Regis, de  
New York, com uma festa que tinha  
algo para cada um — até mesmo  
pra Bob Dylan. Usando óculos es-  
curos camisa quadrada, chapéu  
de feltro branco e um sorriso galego,  
Dylan perguntou a uma fotógrafa  
do Newsweek se poderia tirar seu  
retrato junto com Zsa Zsa Gabor  
que acabara de chegar

Alguma coisa para cada um.  
Ceunt Basie e Muddy Waters toca-  
ram piano. Gerry Miller da turma  
de Warhol, saltou de dentro de um  
enorme bolo de aniversário. Usava  
apenas dois enfeites nos seios e um  
par de ligas pretas. Saiu do bolo  
dançando sensualmente e foi muito  
aplaudida por Mick e Bianca. Keith  
Richards nem deu bola. Estava cha-  
pado, copo de batida na mão. Qua-  
tro sapateadores do Harlem dança-  
ram durante 20 minutos. Alguns  
convidados acharam aquilo espetá-  
cular. Outros chamaram a coisa de  
vacaia.

Logo depois todo mundo voltou a  
circular. Havia muita coisa para  
ver, comer, beber, fumar e cheirar.  
A festa estava sendo oferecida por  
Ahmet Ertegun, presidente da Klu-  
mey, que organizou a lista de 500  
convidados com a idéia de reunir os  
gigantes do rock e os anões do café  
society. A polícia de New York tinha  
sido chamada para proteger os con-  
vidados (o prefeito John Lindsay  
também estava presente mas ningu-  
ém percebeu). Os garçons ser-  
viem champanha, caviar, marijuana  
e cocaína à vontade. Warhol tirava  
fotos com sua Polaroid. George  
Plimpton era um ovinete educado e  
Wood Allen, que saía no meio do  
concerto dos Stones, escondia-se  
debaixo de um enorme chapéu.  
Dick Cavelet usava óculos escuros,  
mas depois de duas horas de anoni-  
mato resolveu mostrar a cara. Ninguém ligou.

Jagger se juntou a Steve Wonder  
para uma rápida jam-session com  
Muddy Waters, mas, logo em segui-  
da, ele e Bianca recolheram os pre-  
sentes de aniversário e saíram à  
francesa. A festa terminou de ma-  
degada.

Teve quem não gostasse. O que  
Zsa Zsa Gabor. George Plimpton e  
toda aquela gentinha do café society  
estavam fazendo numa festa pra  
Mick Jagger? — perguntou Grace  
Lichtenstein, que fazia a cobertura  
do evento para o New York Times.  
Se os Stones são a última moda para  
a turma do Andy Warhol e Truman  
Capote o que isso quer dizer pros  
Stones?

Peter Rudge, empresário da tur-  
mã, dizia: "A festa foi deprimente".  
Foi um gesto bonito de Ahmet em  
homagem a Mick, mas ninguém  
da tour tinha nada a ver com aquela  
gente. Você compreende: o que a  
princesa Kalou de tal tem um ce-  
nium com um engenheiro de nome  
que está na mesa ao lado.

1976. Fim de dia. Oito  
merlo porque os cavalos insetem  
em descer a escada. Hoje stop.  
Porque eu vou em frente.



Jack Ford, filho do presidente dos EUA, e Bianca Jagger.

tudo na Côte D'Azur. Daí pra di-  
nã é impossível enumerar as milha-  
res de "elemérides" onde os super-  
stars se misturavam ao grand mon-  
de. Cito, de cabeça, as grandes fer-  
ras envolvendo Truman Capote, Lee  
Radwill, Hugh Hefner (do Play-  
boy), várias princesas e alguns prin-  
cípios de várias partes do (sub) mun-  
do. E tem também Bianca Jagger  
saindo da Casa Branca para uma  
suposta entrevista com Jack Ford.  
Mas o maior rebu de todos foi mes-  
mo a festa de aniversário de Mick  
Jagger em 72, quando terminou a  
penúltima excursão dos Stones  
pelos States. Reproduzo um trecho  
do evento publicado na Interview (a  
revista de Andy Warhol e ainda a  
melhor e mais fútil do mundo).

A repórter da Newsweek se ap-  
roximou de Zsa Zsa que estava muito  
bem acompanhada por Huntington  
Hartford (dono de uma enorme  
cadeia de supermercados e também  
de um museu) e transmitiu-lhe o  
pedido de Dylan.

Quem é ele? — perguntou Zsa  
Zsa.

Ele é o mais famoso astro de  
rock do mundo — exclamou a fo-  
tógrafa.

Oh, que ótimo. Eu o admiro!  
respondeu Zsa Zsa eufórica.

Dylan se aproximou, abraçou Zsa  
Zsa e a foto foi batida. Isso aconte-  
ceu dez anos e quatro meses depois  
de Dylan ter lançado seu primei-  
ro LP.



## FOO

**F**ocus pertence a uma raça diferente, contemporânea, de músicos. Para início de conversa, são europeus do continente, um povo mais inclinado a consumir (e com certa parcimônia) do que a fazer rock. Um grupo de rock europeu holandês, mais especificamente, há alguns anos atrás, seria considerado uma curiosidade avé rara. Nunca um candidato sério às listas de "melhores" ou às paradas de "mais vendidos". No entanto, o Focus ocupa os dois lugares com assiduidade e naturalidade.

A raça nova de rockers como o Focus costuma ter uma força comum temperando seus espíritos, o conservatório de música. E é lá justamente que vamos encontrar nosso primeiro personagem. Thijs Van Leer, 19 anos em 1969, colando grau com distinção em piano, arranjo e teoria. Thijs era um músico aplicado e com interesses múltiplos: além do curso no Conservatório Real de Amsterdam ele estudou

mados a integrar a banda do musical *Hair* versão holandesa. Mas isso lhe trouxe bons contatos, um convite para um teste e, afinal, a gravação de um LP: a Europa estava ansiosa por produzir rock próprio, autônomo, que pudesse fazer frente ao heavy-metal inglês, a grande onda do momento.

Durante a gravação deste primeiro disco — *In And Out Is Focus* — houve dois fatos interessantes. Primeiro, Thijs descobriu que não se sabia cantar como conseguia fazer o papel vocalização ondulante e complexa, típica da música dos Alpes. Segundo, seu amigo Jan Akkerman, 24 anos, guitarrista, violonista e tocador de alaúde formado pelo Liceu Musical de Amsterdam, uniu-se ao grupo.

Como costuma acontecer o sucesso não veio. Não na escala que o recém-batizado Focus — era um nome internacional, *statieloo* — e sua gravadora esperavam. Os críticos holandeses garantiram as boas ven-



História de Arte na Universidade de Amsterdam, belga e músico reconhecido com o maestro Anthony Van Der Horst, dirigiu uma banda de jazz com colegas de colégio. E, além de tudo isso, era um fã exaltado do Traffic, especialmente de Steve Winwood.

Foi com a idéia vaga de fazer "um Traffic holandês" que Thijs se uniu aos amigos Martin Drenth, baixista, e Hans Cleuver, baterista. Seu primeiro emprego não teve muito a ver com o Traffic: foram cha-

das do avô *Focus is The King* — bem, uma amostra do futuro som Focus — mas a invasão de Londres e Nova York não se consumou.

Um tanto desiludido, Akkerman abandonou o grupo e foi se unir ao seu antigo colega de conjuntinho de baile, o baterista Pierre Van Der Linden, para formarem um novo grupo junto com o baixista Cyril Havermans. E então o improvável aconteceu: Thijs Van Leer decidiu que esse grupo era melhor do que o seu. E se mudou para a companhia





# Jornal de música E SOM

Tem hora que ele parece Otmar Sharif. Talvez por causa do bigodão. Impossível, porém, imaginá-lo numa mesa de bridge. Ou, bem canastrão, suspirando pela turny Babra Streisand. No Ceará não tem disso não. É foi lá que nasceu Antônio Carlos Gomes Belchior Fontenelle Fernandes.

O nome quilométrico sugere berço rico, de latifundiário. Falso. Filho de lavrador, 13º de 23 irmãos, Belchior (pronuncia-se Belquior, rimando com por la vor) procede, como gosta de frisar de uma "família pobre mas honrada". Resultado: começou a trabalhar cedo. Como era um dos meninos mais afinadinhos do coro da matriz de Sobral, logo foi requisitado por um tio para entoar melodias mais profanas nas feiras da cidade. Ele solava, e tio recolhia a grana.

Quem não nasce rico tem que estudar. O pai de Belchior também pensava assim. E matriculou o filho no colégio dos padres. E pronto: está pintado o cenário artístico-musical, ou, se preferirmos, as origens do moço. De um lado a igreja — o canto gregoriano simplíssimo e indistinto, quase sonora entre os homens e Deus. De outro, a barulheira formada pelos violões e cantadores do sertão, presentes em cada esquina da infância e da adolescência de Belchior, mais tudo o que despijavam os auto-falantes das quermesses que desde cedo o fascinaram, um bolo sonoro onde Billie Holiday cantava logo depois de Cauby Peixoto.

Música pode ser muito bonito mas não enche barriga. O pai de Belchior e sua sabedoria. E o filho na escola, aprendendo coisas de encher barriga. Ainda bem que gostava. Principalmente dos poetas. E como na música não se importava em saber se a tai de Billie Holiday tinha nascido no Massachusetts ou no Chelon, deliciava-se sem preconceitos com Alfred de Musset e Camille de Abreu, Alfred de Vigny e Castro Alves. O cérebro atento às palavras, seu encadeamento, suas possibilidades e sua beleza. As palavras ganhando Belchior, irremediavelmente, pro resto da vida.

O que aconteceu na vida dele entre os 15 anos e os 29 que tem hoje, eu não acho muito importante contar. Aquela coisa de sair de Sobral (o pra Fortaleza, trambique, matou, conheceu gente, sacou coisas, amou, foi mal-amado, os sapatos que a gente dá e leva na vida, desceu



para o sul, Ipanema e Botiga, Rio e São Paulo, madrugadas, aquela mulher, tudo, mas tudo mesmo, a vida ameaçando virar letra e música em sua já meio cosmopolita, mas ainda e sempre charmosa cabeça. E virando.

Belchior é um compositor novo, bom e importante. Eu dou os

típicos e ele fulmina. Vamós lá. A partir daqui, tudo aspas.

Ser artista — É fundamental para o artista desobedecer sempre não reverenciar nada nem ninguém. Nordestino é igual qualquer outro cara. As pessoas é que acham que pelo fato de você

nascer no Nordeste fica obrigado ao chapéu de couro e ao pirão de leite. Isso é uma nobreza às avessas, um padrão de nordestinidade muito furado, visão turística e folclórica. Eu sou um homem do meu tempo e por isso sou um artista do meu tempo. Eu já achava, e acho agora, que não há condições de fazer um trabalho artístico com eficiência sem rebeldia, sem violência, sem desafiar a porta dessas convenções. Sei uma pedra de contradição a todo instante.

Marginalidade — Até hoje as pessoas dizem: ele é músico mas também é professor. Ele, compõe mas estuda também. Quer dizer o cara podia fazer a música dele, a loucura dele, mas tinha que dar uma satisfaçãozinha pro sistema, né? Eu achava, e acho, que o artista tem de ser marginal, estar por fora, contra, na margem. Pra ser eficiente, o artista tem que ser uma pessoa rebelde, renegada, revoltada.

Qual é a marca da tua música? As palavras. Fundamentalmente minhas músicas mostram minhas palavras, cantadas. Novas? Velhas? As palavras novas são as mais velhas dentro da gente. As que falam mais radicalmente de que é humano. Não esconder o que se passa dentro da gente é sempre uma grande novidade. Eu não sei o que minhas músicas querem dizer. Sei o que dizem.

O comércio — Rapaz, eu me sinto decepcionado. A indústria do disco é essa tristeza que todo mundo conhece. É um absurdo um disco custar 50 cruzeiros. É constrangedor que um grande número de pessoas não possa ouvir o que precisa ser ouvido. Televisão. Quem não aparece lá ferrado? Não. Não seamos tão radicais. Não existe uma coisa que sem ela você fique morto, a não ser viver mesmo, né? Eu levo meu violão e me canto pra todo lado. É só chamar que eu vou. Você pode não estar no jornal e estar na cabeça das pessoas. Não pode é tirar o corpo fora, malandro.

Ser jovem hoje — Existe uma dificuldade enorme de poder dizer e cantar com clareza tudo que é preciso ser cantado e dito. A juventude está ofendida, humilhada, dilapidada. Foi-lhe negado o dom da palavra. Vivemos um tempo negro. Agora, por eu

continua pág. seguinte



cont. da pág. anterior

tro lado, é também uma geração com uma força de resistência incrível, capaz de transformar tudo isso em explosão, em mudança, em força. Não dá pra segurar sempre. Não dá pra sangrar sempre. Porque falta sangue.

**Orisco** Não há condição de estar sem risco. Só por a vida a perigo.

**Profissional** — Mais tenho medo de mudar do que o risco.

**Fagner Cirino, Rodger & Teti Ednardo, Petrucio Maia, Amelinha Fausto Nilo** — São os cearenses que vêm? Pode até ser. Mas fique você sabendo de uma coisa. Temperamento de cearense é muito sarcástico, irônico, amálgamo. Cearense não é muito de partido, clubes, igrejas, curuleiras. Nunca gostei desse lance de dar nome em função da geografia. Quando a Walter Silva produziu o disco do "Pronal do Ceará" (LP Continental) eu discordei de várias ideias. Cai fora. Entre outros motivos, eu achava o nome folclórico, diminutivo a coisa. O que eu considero pra mim é uma coisa amplíssima, é tudo que tá dentro de mim, não interessa de onde veio.

Os anos sessenta (Beethoven insistia demais em falar sobre os anos sessenta. E tinha razão) Em lá eu entrei para a universidade, começou outra barra. É o que havia no ar! Uma maravilhosa rebelião universal contra todos os poderes paternos, maternos, políticos, partidários, universais culturais, escolares. Era um levante encabeçado com grande força e beleza poética mesmo. E eu me corria — era um deles. Os hippies pregavam laço o amor não lá e guerra. Porra, não é um trabalho, uma coisa a construir com as mãos. Mas não deixaram. O sistema transformou isso em grana. Pegou nossa liberdade e deu-lhe uma bolacha. O rei da grana, o dono do mundo pegou tudo isso e viu a possibilidade de transformar tudo em merda. Não deixaram a gente pagar a idéia e botar em prática. Tentaram deixar chegar na prática.

Que te parece a ideia de um desses malucos chegar um dia à Casa Branca? Eu acredito que ele não vai chegar até lá. Todo mundo sabe que se chegasse os comunistas não mudariam nada. Quer mudar porra nenhuma. Como disse o Mick Jagger um dia desses, existem três forças poderosas neste mundo: a ignorância, o medo e a mudança. Têm misturados. Interpenetrados. E poderosíssimos.

**O novo** O que é o novo? É o que interessa sempre.

**Cente fina** Marcus Vinícius e Rogério Duprat.

**Para quando é a explosão?** Não são as coisas que explodem. É a gente que as faz explodir.

**C**onsiderem os números. 1969. Um ano cheio de morte, o ano de morte de Martin Luther King e destruição nas também da sabedoria e da inocência. Considerem a ambivalência. 19, numeral indicativo do século, na verdade esconde a luz, o 10. 1 maio 9, um ciclo perfeito. Mas 69, numeral indicativo do ano, é na verdade a treva, o 15 (6 mais 9) o número do Desafio. Que não é quase nada está presente. Desafio é o poder. É Martin, do outro lado.

**Fim do papo finado.** Os números escondem jogos, mas não precisamos deles para meditar sobre luz e sombra, pesadelo e despertar. Considerem as datas, os fatos. Em agosto de 1969 vários membros da comunidade conhecida como A Família começaram o casal LaBianca o professor de música Gary Hinman e cinco pessoas na casa de Roman Polansky, em diversos bairros de Los Angeles. Uma das vítimas foi a atriz Sharon Tate, gravida de oito meses. Nove vítimas! Em agosto 1969, no processo de crime em política somente que Woodstock para celebrar a vida, a música e a era de Aquário. Mas um mês antes já havia um sinal no ar: Brian Jones, um de luz e treva, tinha morrido.

Em dezembro de 1976 os Stones comemoravam uma festa de três vibrações e crimes em Altamont. Em dezembro de 1969 começava o julgamento dos assassinos: 4 garotas, 2 caras, idade entre 17 e 22 anos, sob a inspiração de Charles Milton Manson, 35 anos.

"Temos feito esses jogos mentais juntos", disse John Lennon. E temos esquecido as nossas pesadelos porque é desconfortável falar neles. Eu, pessoalmente, tenho dois pesadelos favoritos: a bomba de Hiroxima e os crimes da Família. Quando se falava em 1969, se lembra de Woodstock, e se esquece a Família. O crime está debaixo do tapete, monstro no poço, esqueleto no armário. Mas existe. Luz e sombra.

Estou falando da Família, agora, porque acaba de sair nos Estados Unidos um livro muito com-

pleto sobre o assunto: Helter Skelter escrito pelo promotor do caso Manson, Vincent Bugliosi, com a "ajudinha" de um tal Curt Gentry. É um livro muito bom e muito sem vergonha. É sem vergonha porque se trata de uma promoção bem decorada do Sr. Bugliosi, tão jovem e bonzinho, defensor das famílias direitas da América. É bom porque catuca e fere, mostra tudo, os documentos, as interrogatórias das testemunhas, o julgamento. Como se portaram sendo ricos e sendo pobres na Belling Street de 31 e 32. Mas o livro se você pegar por cima das arrugas do Sr. Bugliosi, encoberto pelo...

A conexão pelo livro. Que é tudo isso, mas como Bugliosi namora? Helter Skelter, aquele nome de rockão do Paul McCartney, era o que estava escrito na geladeira do casal LaBianca. A sangue. O que tinha a ver? Não sei. Não vou transcrever as palavras lúculas de Manson e das 12 testemunhas porque o espaço não dá. Querem querer comprar o livro, pra conferir (vale a pena, dá medo. Nas grandes bancas do Rio e de São Paulo tem: Bantam Books, 1975). Mas a ideia é sólida, clara, horivelmente clara e simples, e o Sr. Dr. Bugliosi só não chegou a ela antes por não ter a coragem de descrever o monstro das câmaras porque era muito difícil mesmo muito desafiado do mundo, do que estava acontecendo.

Manson era e é um filé maltratado dos Beatles. Mais que isso: ele achava que os Beatles e ele mesmo, Charles Milton Manson, eram iniciados, colegas na compreensão do destino oculto e inevitável da humanidade. Quando saiu o Sgt. Pepper o Album Branco Manson foi desenvolvendo sua paranoia, lendo o Rito e o Apocalipse, levando sua comunidade para o deserto para escapar do holocausto final.

Então veio o Album Branco. Para todo mundo, ainda hoje, é uma coleção estranha, maravilhosamente estranha de canções...

as ideias. Mas para Charlie foi muito mais. Era o toque definitivo. Os Beatles estavam mesmo se comunicando com ele. Em Honey Pie ele dizia "minha situação é trágica/venha me matar a mágica/de suas canções de Hollywood". Em Revolution n.º 1, ele dizia: "sabemos que você tem a solução verdadeira/adoram ver os planos". E isso até



# PESADELOS DO ROCK REVISITA



# Diálogo até



**LUIZ CARLOS MACIEL**

Vamos falar de música?

De que mais?

A música é tão importante?

— Muito. Mais para certas pessoas do que para outras. É verdade. E mais em certos momentos do que em outros. Para mim, e para a grande maioria das pessoas que conheço, neste momento em que vivemos, é importante demais.

Por quê?

— Porque talvez a música não os sonhos, como quis Freud seja, hoje, nas condições em que vivemos, a verdadeira estrada real para o inconsciente. Claro: todas as artes são estradas para o inconsciente inclusive a poesia que trabalha com as pérolas do consciente, ou seja, as palavras. Mas a estrada da música é mais direta, com tantas mediações parece que se estende sobre um nível mais fundo, mais próximo daqueles segredos que queremos sempre escutar — e, por isso, a chance de estrada real.

Explique. Como é que pode ser isso?

— Não sei. Não entendo nada dessas coisas. Apenas sinto que a música é a estrada real para o inconsciente. Não sei explicar. Mas para ver as coisas como elas são, não precisamos de explicações. Basta ver. Vou dar um exemplo para sugerir o que quero dizer. Você pode reparar que, geralmente, pode-se saber o que está acontecendo com uma pessoa, se simplesmente soubermos que música ela anda ouvindo.

Você que dizer o que está acontecendo com ela internamente?

— Internamente, é claro. E externamente, também, se ela for bem observada. O interno e o externo: esses dois são um só. Estou falando do acontecer global da pessoa — ou suposta pessoa. Pois pessoas não são pessoas são acontecimentos. A música que se ouve — e a que se faz, no caso dos músicos — é o elemento mágico que orchestra, harmoniza esses acontecimentos, dá-lhes um sentido e deixa forma os define. Pessoas que ouvem muita música erudita, ou muito rock, muito samba, muito jazz, etc., têm experiências vitais diferentes. A música que preferem satisfaz certas exigências do inconsciente e, ao mesmo tempo,

dá a banheira total do que se passa naquele inconsciente.

— Quem não ouve música?

— Todo mundo ouve. Na televisão, no rádio, no cinema, nos elevadores, nos alto-falantes da praça. E se não tem mesmo onde ouvi-la, acaba por fazê-la, como é o caso dos índios. Precisamos obrigatoriamente de música para harmonizar-nos de alguma forma o caos que constitui nossa experiência cotidiana. Em outras palavras, o óbvio: a música é que transforma o caos em canção.

Veja-mos o seu caso pessoal. O que você tem ouvido ultimamente?

— Ouço várias coisas, mas quase só a chamada música popular, in-

Então ouço Clara Nunes, Martinho da Vila, os Jorginho do Imperio. Mas gosto mais dos penúltimos LPs de Clara e Martinho do que dos últimos. O de Jorginho tem uma batucada animada que serve para animar a gente também. Nos dias em que me sinto mais sensível, mais sutil, etc. posso começar direto com Paulinho da Viola — mas, por estranho que pareça, o disco que ainda ouço é Nervos de Aço. Abertos os trabalhos a músicas brasileira geralmente domina a cena. Discos à mão, na atual fase dos acontecimentos: os dois de Caetano, sendo que eu andava ouvindo mais Qualquer Coisa e, agora, a situação mudou e ouço mais o Jô. Não sei porque

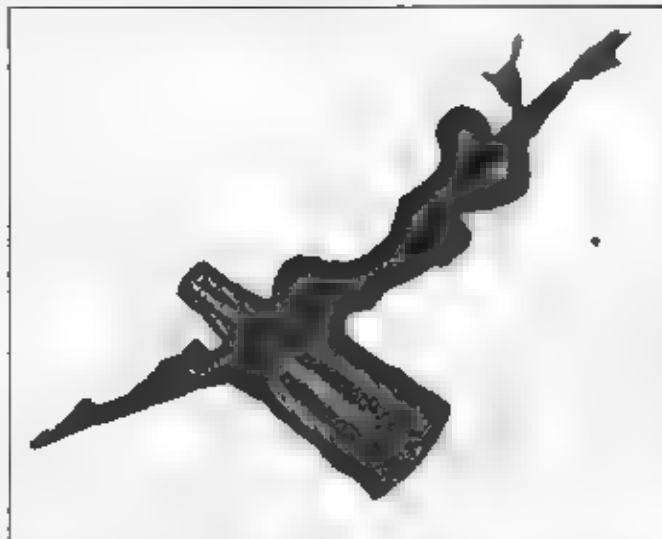
com Mahalia Jackson; o lado B do volume I do English Concert, que saiu aqui; e um concerto gravado em Seattle, também nos cinquenta. De Miles, Big Fun, Get up with it, On the corner. Depois deles, o atual campeão das preferências é, nada menos do que, advinham? Santana. Puxa, me amarro em Santana. Fico aqui com todos os discos dele à mão: com Auce Coltrane (Illuminations) com o Mahavishnu (Love, Devotion, Surrender) Borboletta Welcome, Caravanserai... Viajante e dançante, bonito sem dar trabalho, a música desses discos parece fluir como a água na montanha.

Não sabia que você gostava tanto de Santana.

— Eu também não sabia. Mas gosto. A julgar por um critério puramente hedonista, pessoal. Santana é imbatível em minhas preferências musicais. Sua música é a que dá mais prazer ao meu corpo — e não existe acompanhamento melhor para a prática de ginástica hatha yoga ou qualquer exercício físico. E é divertido porque quase sempre, já pelas tantas, você sai dançando. Ouvindo seus discos, entendo muito bem o que ele me disse quando tentei entrevistá-lo aqui no Rio: "La musica es todo understand?" Anímus e anima, yang e yin, espírito e corpo, estado superior da consciência e dança. Santana tem a intuição espontânea do equilíbrio. Outro dia, li na Melody Maker a crítica de um álbum triplo de Santana que saiu há pouco, na Inglaterra. É um concerto gravado há coisa de dois anos, no Japão. O crítico dizia que esses três discos eram não só os melhores que Santana já havia gravado, como os melhores de toda a recente tendência de misturar rock, jazz e ritmos latinos — incluindo-se os discos de Miles, Mahavishnu, Chick Corea, Airto e todos os outros. Você pode imaginar o nervosismo que eu fiquei querendo ouvir o som. O álbum se chama Lotus — e, até hoje, ainda não ouvi. Será que alguém me arranja?

Puxa, pelo jeito, seu inconsciente está que é puro Santana.

— Puro mim mesmo e puro salero. Iluminação e malícia. Êxtase e sensualidade. O caminho e a vida.



cluindo-se aqui jazz e Rayi Shankar. Dos chamados eruditos, só ouço Bach — e, mesmo assim, de vez em quando. A cultura européia realmente me faz pouco ao coração. O que escuto mais, em resumo, samba, música popular brasileira contemporânea, rock e jazz, com alguns temperos ocasionais, como Elvira Rios cantando boleros ou até Dalva de Oliveira cantando tangos.

— Seja mais detalhado. Quero saber de artistas e discos específicos.

Acho sempre bom saudar o dia com sucessos bem populares

Refazenda, de Gilberto Gil. O último LP de João Donato, tão leve e tão alegre. Solta o Pavão, de Jorge Ben — que tem sido o mais solicitado Revolver de Walter Franco. O disco da Sueli Costa. A antologia de chorinhos, de Altamiro Carrilho Chico e Bethânia no Caneção. Milton Raulzinho. E uso aí.

E os estrangeiros?

Para ser sincero, são os que passo mais tempo ouvindo. Para começo de conversa, Elington e Miles — é claro. De Elington, ando escutando agora o Black Brown and Beige, gravado nos cinquenta







# Pazz and Jop e outras futilidades

EZEQUIEL NEVES

Aparentemente, 75 foi um ótimo ano para o rock norte-americano. A indústria fonográfica dos States embora não tenha atingido o lucro fabuloso de 1972 (3 bilhões e meio de dólares), conseguiu superar em 40 por cento o déficit ocorrido em 73 e 74. Este resquício, porém, não encontrou ressonância na música propriamente dita. Quase dois mil importantes críticos de rock acabaram alegando *The Basement Tapes* álbum-duplo de Bob Dylan, como o melhor disco de 75.

A vitória de Dylan não surpreendeu ninguém, mas o fato de seu LP ter sido gravado nos idos de 67 (já 8 anos atrás, meus camaradinhos), é um sintoma de que a pop music anglo-americana atravessa uma grave crise de criação. A atitude dos críticos, contudo, foi a mais racional possível. Nenhum deles fez drama ou se desesperou — aliás, a situação geral diante de tanta porcaria rotulada de rock foi a mais sã já registrada. E sabe que a lista de críticos incluiu medalhões serenos como Robert Christgau, Lester Bangs, Vince Aletti, Leary Kaye, Greil Marcus, Patrick Carr e Janet Maslin. E o resultado das "Melhores do Ano" acabou sendo publicado no *Village Voice*, em 1976, sob o título: "1975 Pazz and Jop Critics' Poll".

A lista inclui 30 LPs, com os seus dez primeiros lugares: 1) *The Basement Tapes* de Bob Dylan, 2) *Notas de Patti Smith*, 3) *Notas de Run*, de Bruce Springsteen, 4) *Blood on the Tracks*, de Bob Dylan, 5) *Tougher than Night*, de Ned Young, 6) *Katy Lied*, do Stacy Darr, 7) *Cosmo's Life*, do Roxy Music, 8) *Natty Dread* com Bob Marley and the Wailers, 9) *Northern Lights-Southern Cross*, com o The Band, 10) *The Who by Numbers*, com o The Who.

A quem interessar possa... os geniais *Blow by Blow*, de Jeff Beck e *Pinpoint Graffiti*, de Led Zepellin, ficaram respectivamente em 22º e 25º lugares. Não entraram na lista os discos de jazz-rock de Stanley Clarke (*Journey to Love*) da Mahavishnu Orchestra (*Visions of Emerald Bayms*) e Chick Corea (*No Mystery*). Outra surpresa: *Kala Concert*, álbum-duplo do somatense Keith Jarrett, também não foi votado. Mas em compensação houve muita rirração de toda parte e

novata Patti Smith que apesar de ótima poetisa, vocalmente não passa de uma mistura estrófila de Brenda Lee com Eartha Kit e Roberta Sherwood) e Bruce Springsteen (um Dylan de segunda mão).

**RECICLAGEM 76** — O que acontecerá com o rock em 76? Tipo da pergunta chata. E previsível também. Na Inglaterra, quase nada. Uma porção de ex-membros de todos os ex-grupos gravarão LPs individuais que não serão consumidos por quase ninguém. Nos States, a coisa estará como sempre. Ainda será Dylan quem dará as cartas. 75 terminou com Mr. Zimmerman varrendo a América com a sua rota-

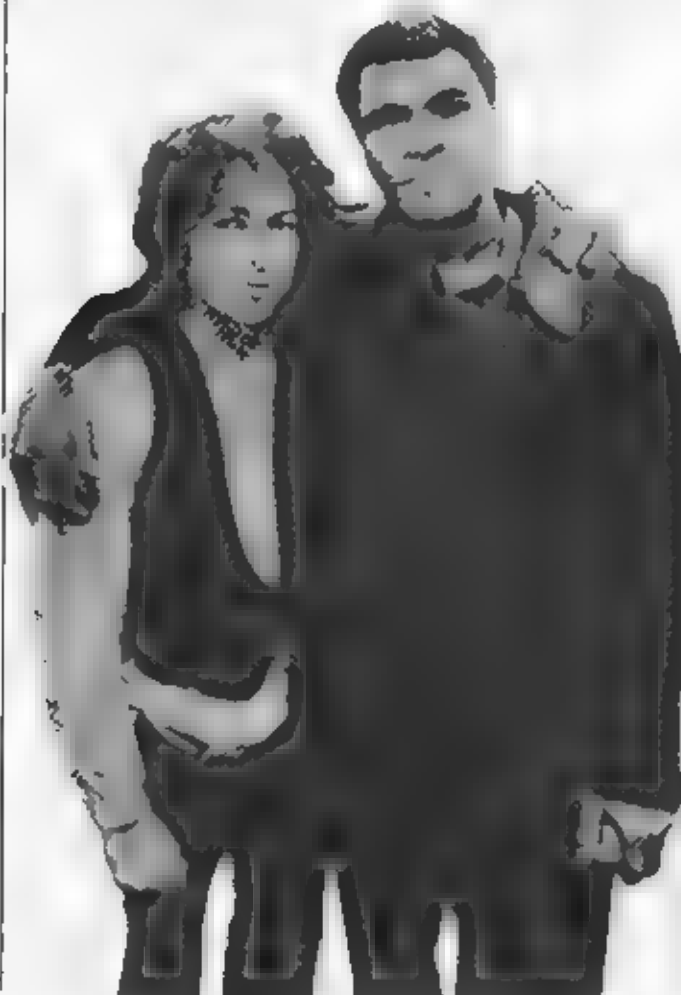
lante *Rolling Thunder*. Novas Joan Baez, Allen Ginsberg, Mick Ronson, Robbie Robertson, Joni Mitchell, Roberta Flack, Ritchie Ravens, Roger McGuinn, Coretta King — viúva de Martin Luther King — e Bobby Newirth, como figurantes. Foram 31 shows em 40 dias e as platéias sempre pedindo mais a Mr. Dylan. Coisa que o manco nunca repete. Tanto assim que 76 já começou com ele de novo nos paradas. Isso mesmo: *Dylan*, seu novo LP ainda é melhor que *Planet Waves* e *Blood on the Tracks*.

*Mahavishnu, Bowie e Reed* John McLaughlin tem planos emocionantes para 76. Vai passar mais de 6

semanas na Índia transando com músicos indianos. "A música indiana, diz ele, é feita apenas de nuances. Nada de electricidade e speed. É o que me interessa agora é o desafio que ela tem a me oferecer. Será uma mudança radical, em meu estilo." Tudo isso foi dito a repórteres incrédulos com o que viaam. O antes tão piedoso John McLaughlin estava vestido com roupas modernas, cabelo mais comprido e incircunscrito chapado. Antes ele não bebia nem fumava. Agora tinha na mão esquerda uma lata de cerveja e na outra um cigarro de macanudo. Seus 36 anos como discípulo do guru Sri Chinmoy dançaram. "Me encosto de cinco anos de disciplina espiritual. Não me arrependo de que fiz, mas agora quero mudar. As coisas mudam, os tempos mudam, as pessoas mudam. E só isso."

Mentira dele. Não é só isso. Com nenhuma. McLaughlin, além de brigar com a esposa (agora está com uma loira super), briga também com a Mahavishnu Orchestra. Despediu quase todo mundo, ficando apenas com o baixista Michael Walden, o tecladista Stu Goldberg e o baixista Ralph Armitage. Foi com eles que gravou o LP *Inner World*, que já saiu nos States e deve ser lançado aqui pela CBS. Outra fofoca: Quando o guru Sri Chinmoy soube que McLaughlin estava saindo, murmurou entre os dentes: "Um discípulo quando sai, é porque está morto."

**About Bowie** — Louie e Roko, inaugurando sua centésima-nona-novena-imagem. La Bowie já está batendo os yá-yás pra fora em agitada excursão por 34 cidades norte-americanas. Tudo vai terminar dia 26 de março no Madison Square Garden. Motivo da excursão segundo David: "Estou desesperado em me preocupando de dinheiro. E sua tour não terá as frequências escuras. Nada de grandes cenários e muitos músicos. Só ele e cinco companhias. Tudo isso pra promover o filme "O Homem Que Caiu da Terra", onde ele é a estrela e seu novo LP *Station to Station* já considerado pela crítica inglesa, "o melhor da década". Outro que lançou LP considerado "o melhor da década" foi Lou Reed. O nome do disco: *Coney Island Baby* (Para os críticos ingleses cada mês tem, no mínimo, umas 30 décadas.)







# MIBOS:

## Estrelas e paetês

LAUCO DE OLIVEIRA

nessa a Portela da Mangueira. A não ser quando uma convidasse a outra, para uma homenagem. O que se cantava nos ensaios era o samba-enredo e as músicas de autor de voz de Agostinho. Vai o Lúcio Aarão ou outro cara qualquer e canta samba de

Tudo isso para vender na bilheteria, tudo isso para vender na bilheteria, tudo isso para vender na bilheteria.

mar uma mentalidade pra que apanha o meu neguinho que está com quatro, cinco anos sabe que tem uma escola de samba que tinha Candela, um Cartola, um Xangô, e não em monte de vedetes que invadiram, entendeu? O Quilombo não se sujeitar de maneira alguma, pode ter vedete desfilando, mas na hora que a gente mandar Não tem condição. Aqui o samba tem que ser verdadeiro, raiz total. Tá no nome Quilombo, tem que ir lá.

Procópio volta ao papo anterior, da necessidade de se entrevistar os dirigentes do furioso. Papo cruado. Ouriço geral.

Rock — Você vê, um cara como o Cartola, 50 anos de trabalho, tá agora levo um disco.

Valdemir — Eu fiz o disco do Xangô. Lendo, não é? E por que é que as estações de rádio não tocam? Tá mal gravado? Não tá.

Procópio — Escola de samba está assim como uma agência de figurantes que cobra de quatro mil caras uma taxa de inscrição dizendo que vai arranjar trabalho para eles. Mas eles estão arranjando trabalho para a agência. Assim é a escola de samba hoje em dia.

Quando falamos da relação entre escola de samba e futebol, o papo seguinte: "Cartolagem, em todo setor tem cartola." "Cartola é o que manipula." "É, exato." E a conclusão é que não dá pra falar em escola de samba mas os sambistas não.

Valdemir — Você vê o Gilberto Gil, tem uma roda de samba que acompanha ele. Vem aqui, paga de rímistas, leva, mas eles não aparecem. O que aparece é o nome "roda de samba". E os caras, não têm nada.

Procópio — O ideal seria distribuir a glória do samba com todos que participam do samba.

Rock — Mas teve gente da escola que não quer nada disso. Quer

que a comercialização das escolas é gênio, que está todo mundo lutando para isso. É aí?

Procópio — Eu acho que o comércio é uma coisa que está acontecendo numa inversão de valores. Eu não acho que uma escola de samba tenha mais valor que um

da fantasia de luxo acha que tem mais valor e é bem accio porque hoje em dia existe toda uma estrutura para receber essa proposição.

Rock — O Candela disse que a que atrapalha a Portela não é o gigantismo, que se a escola saísse com cinco mil sambistas não atrairia mais gente. Só que dos cinco mil, só tem três mil sambistas, o resto é "turista".

Procópio — Experimenta pagar para fazer uma novela na televisão. Vai lá e diz quero sair assim, em tal posição. Não dá. Eu acho que todo mundo pode participar, mas no lugar certo.

Valdemir — Quando a escola de samba sai com aquelas alegorias com a cabeça do Tiradentes amassando cair era muito mais legal, mais verdadeiro. Agora vem os alunos das Belas Artes e fazem tudo lindo. Mas o sambista mesmo não tá sabendo porque é aquela alegoria, o que é aquilo. O sambista quer é sambar. Quer é cair a noite na rua. Não quer nem saber se a alegoria tá pintada de acrílico e se tá bem feita ou não.

Rock — E os figurantes. Se quem desenha certo o luxo, como é que o sambista vai fazer?

Valdemir — Fica o mundo em feio por costumeiro de alto gabarito. Não dá mais para as costureiras da escola. Elas deviam fazer uma escola de luxo, com costureiro de Copacabana. Mas não dá.

O presidente do Quilombo, Carlos Araújo, o Carlinho Vovô, está desde cedo marcando os caminhos para uma festa com vários convidados famosos. Quando termina o trabalho, ele vai para o grupo de samba. Ele faz de um velho amor — o Império Serrano — e de uma nova vida — Quilombo.

Carlinho — Quilombo não é

uma para desbançar ninguém. Cada um componente do Quilombo é de uma escola de samba. Então, não há razão da gente querer arrotar os outros. Mas eles estão mudando os valores que eles estão mudando. Então? Mudar de modo de pensar, mudar de modo de

Procópio — Não é nem um e não é outro. É o mesmo.

Carlinho — Então, nós estamos partindo para outro setor. Começar com o que foi o samba desde o começo.

Rock — Quilombo vai ser uma nova escola ou mais uma escola?

Carlinho — Justamente, nós não deixamos as nossas escolas. Eu, por exemplo, sou o Carlinho do Império. E não deixo o Império. E tem gente aqui da Portela, da Mangueira, de todas as escolas de samba. Então, não é isso que eles estão dizendo que a gente está fazendo.

Rock — E então, Quilombo é uma nova escola?

Carlinho — Uma nova escola na maneira de dizer. Porque vai ser a velha escola, sendo mais nova.

Chega Jorgeinho Pessanha, compositor do Império, com vários sucessos, conhecido das noites de samba do Opinião. Hoje ele está falando de verde e branco, levando algumas brochas e muitas lembranças.

Jorgeinho — Sai no Império Serrano pela primeira vez em 1940, "Sessenta Anos de República". Era garoto, tinha uns dois anos. Sai no Império Serrano e voltou de lá.

Rock — Você disse que o trabalho desenvolvido em Quilombo precisa se espalhar. Por isso é que você quer que as escolas tenham suas escolas. Mas você acha que o Império, por exemplo, ainda possa ser o Império de antigamente?

Carlinho — Não, nunca mais. O Império não tá lá, não tá lá porque ex seu Império mas gosto da Mangueira — já mudou o ritmo. Ela que lava segurando até o final, esse ano já está deturpando, já está na mesma tese das outras.

Rock — E se de repente os sambistas todos perceberem que não estão mais interessados em samba, eles. Mesmo assim você acha que a grande escola não muda mais?

Carlinho — Acho que não. Porque virou profissionalismo. Começa por aí é um profissionalismo que

# QUILOMBOS

cont. da pág. anterior

podem fazer nada de graça. Lá pensativamente todos são profissionais e só aqui do Quilombos somos amadoristas. Nós estamos catando as pessoas que quiseram ser amadoristas. Eu, por exemplo, na minha escola sou muito considerado, mas não quero fazer nada lá. Aqui é diferente. Tem minha filha, meus filhos, minha patreia, tudo é Quilombos. É só o Império. Aquilo (o Império) é minha vida.

**Rock** — Mas será que o amor pelo Quilombos pode ficar maior?

**Carlinhos** — Ah, não. Não vou enganar você. Porque aqui é uma ideal e lá foi um gesto que eu criei certo?

**Rock** — Quantos anos de sambas, Carlinhos?

de amadorismo. Então eu nunca idealizei bem com essa coisa de profissionalismo. Certo? Mas de acordo com o que tem acontecido dentro do samba propriamente dito, então eu fico do outro lado. E quis parar lá quando surgiu Quilombos, eu disse pra mim "olha o momento do novo". Então, vai lá.

**Rock** — O Procópio disse que na vida em que o amor acabou o samba acaba também. Sô, parar estava acabando?

**Jorginho** — O Império já me deu muita coisa, eu aprendi com o samba lá. Depois, a escola foi se separando. Então, hoje você não tem mais nada para aprender lá. Porque já não existe mais aquele respeito das pessoas perante você, certo? Foi a vida profissional que me afastou do Império. A escola te ensina muito e você não tem mais tempo de dar

pode vir porque tinha samba no Império segundo-feira e eu tava me concentrando — sabe como é, pra poder ficar boêmio. Alô a Candia grilos. Aquela briga. Mês telefonou cobrando, brigou mesmo quando eu me expus. Sacana isso. É muito importante saber também que Quilombos não é show. Mesmo com toda essa cúpula.

**Rock** — É o Império, Jorginho?

**Jorginho** — Vou deixar o Império de lado porque o Império me bate muito fundo ali lá.

**Jorginho** — Você pode que a gente desligue a microfone e fale bem mais baixo, sobre suas raízes. Mas não se deixando aqui e gravando outro —

**Jorginho** — Eu não deixo o Império. Na ocasião que a sala dos compositores aqui assim começou, eu achei que o presidente queria uma promoção. Porque, modestia à parte, ele me eliminou é uma boa, eliminar o Candia é uma tremenda boa, certo? Mas ele então me mandou uma mensagem dizendo que eu estava afastado. O sr quer saber há quantos anos eu militava na sala dos compositores do Império? De... —

Chega Monarco. Para uma estreia. Fala baixinho. Com ele para ele que chega um vento de saudade e a biloca do clube, no meio da chuva, fica mais irreal ainda, aguardando os sambistas que faziam a bar a quadra abandonada. Ninguém mais. E já é tarde. Para lá do mar, Jorginho Passanha, Valdeiro e Procópio, tudo legal. Eles não querem o show. O samba pintou na hora que é para pintar nas pessoas, entre um pago e outro.

**Monarco** — Porque em Quilombos, nada de samba é roda de samba mesmo. Não é show. Lembra da última? O samba lá surgiu de roda em roda. Foi uma alegria. O Guilherme de Brito ficou realzando de alegria, pensava de uma roda pra —

**Rock** — É você, Monarco, o sambista nomeado quando?

**Monarco** — Ah, antigamente a gente nascia com o samba. Nem dá pra lembrar quando. Sei que eu era garoto e uma noite pegamos os instrumentos que os ritmistas tinham abandonado um pouco e o Paulo da Portela já pegou a gente pra ir aprendendo direitinho. Era assim, tava no sangue. Todo mundo fazia de tudo, a vida era a escola.

O pago seguinte Paulo da Portela parece até que está presente. Todo mundo fala ao mesmo tempo, sem anágrafa, porque agora existe Quilombos e uma nova perspectiva. A escola de samba de volta às suas origens. Samba, só com amor quer dizer, lá samba quer a autêntica. Porque as escolas estão se desvirtuando, porque tem muito sambista que não está integrado na vida da sua comunidade. E aí de lá, então

toda vez mais marginalizados. É nesse sentido que todos condenam a participação de gente da fora — no sentido em que essas pessoas não vivem realmente o dia-a-dia da escola. Que venham, eles dizem e samba é para todos, mas é preciso ter amor e humanidade.

**Princípio** — Olha aquela roupa ali (ela está debruçada sobre a lina de água lavando pratos), é uma excelente sambista. A Bela Klabin quer lembrar? Que faça isso. Aqui, todo mundo faz de tudo, e é isso que faz a escola.

Monarco fala de Mônica, a autora da letra de *Sentimento*, que está hospitalizada, numa pier. Como é que pode? Pois é, agora o ritmo está tentando ensiná-lo a ensinar seu nome para que ele possa receber diretamente os direitos autorais.

**Jorginho** — Manda aí, Monarco.

Berge um pandeiro, várias caixas de fôfêres e um samba atrás do outro. Na voz de Monarco, Jorginho, vem a dentro. De monarca. Tristemente, alegremente.

No carro. Candia fala com a pessoa que entra e sai da quadra. Sua preocupação é deixar tudo muito bem explicado. Quilombos não veio para derrubar outras escolas, veio para que as pessoas possam fazer samba como antes, avientem, como pode o amor da nova escola.

"É preciso deixar bem claro também que a gente não é contra a pessoa da Zona Sul. É bom que todo mundo participe. Mas o que a gente quer é que o samba não se transforme num show com imposições de fora das escolas. Você vê, estão mudando até a linguagem do samba que grilo é esse / quero embarcar nessa onda é o Império Serrano que sai dando uma de Carmen Miranda". Depois quando o samba falou essa língua? Eu não reconheço isto."

Quilombos não vai sair na avenida. Nem poderia. Primeiro porque era pessoal é também a pessoa da escola. Segundo, porque não está topando o esquema. Assim, se Quilombos sair e vai sair, diz Candia — será nos subúrbios sem compromissos, sem horários. Candia acha que esta é a hora de sambista defender sua cultura das interferências de fora da comunidade. A zoeira excessiva, de uma forma que é determinada por técnicos de turismo com um credenciamto na mão.

Depois da sua primeira aula que os alunos estão indo a sala de aula pra lá. Antigamente você via uma escola de longe e era aquela onda de movimento que partia do pé a base do samba. Agora, o movimento tá todo lá em cima nas alegorias de mão que eles estão se ploreando no máximo para divulgar o fato do pessoal não saber samba. É no pé, dizem no pé, e não com plantas no pé.



Grupo de samba em a estrutura do Império Serrano. A direita, Jorginho e Rock.

**Carlinhos** — Eu não sou amadorista. Eu sou profissional. Eu sou profissional. A minha foi a primeira porta-bandeira da Serrinha e ela desceu comigo ao peito. Dona Didi. Hoje em dia ela já tá velhinha. Uma mulata bonita, com um cabelo baiano, em minha mão. Eu já sei assim, a velha falando, sambando e eu ali dentro.

**Rock** — Você Jorginho, então se encontra mais aquela... entende?...

**Jorginho** — Eu aprendi com a escola. Foi a seguinte: o samba, dentro da nossa concepção, principalmente de minha, é uma coisa muito importante. É a base do samba. Então, Jorginho, por quê? Porque já não se encontra mais aquela... entende?... as raízes. Tá todo completamente diferente. Então, pra viver profundamente, você tem que viver lá

naquela estrutura. Eu não abandono o Império, a sala dos compositores do Império me adota.

**Rock** — Mas se você tem tempo pro Quilombos, por que não tem para o Império?

**Jorginho** — Porque no Quilombos é outro departamento. A gente se oferece para sair e recebe uma responsabilidade e tem que cumprir.

Entra um cara dizendo que Candia está lá fora, no carro. Candia não pode andar e com a chuva que eu fica difícil chegar à biloca. Mas a presença dele, assim mesmo é forte. É como se ele fosse a cabeça e o coração do Quilombos, dentro de um carro, lá fora, sob a chuva.

**Jorginho** — Até aconteceu uma coisa engraçada. No sábado eu não

# ELIA NOVELL

## "Fizemos o que o ouvido pedia"

CARLOS A. GOUVÊA

Sem Nossos de Cada Dia. Agora, filio brasileiro quanto o nome que adotaram. A razão? Simplesmente acordaram a tempo e no seu segun- do LP — ainda não lançado — está a fusão de ritmo nordestino, especialmente o maracatu, que serve como raiz da terra acolhido com bases de rock'n'roll, para quem quiser rotular.

Egídio Conde (guitarra), Pedrinho (baixo), Armando (teclados) e Padrinho (bateria), não querem que chamem sua música de rock. Diz

constantemente a banda de nomes novos é não em harmonia. Em "Nobilita" existe muita percussão brasileira, até novos. É o resultado do espírito do Sem Nossos ou seja fazer apenas o que a gente gosta, sem problemas ou interferências, ou ainda imposições de gravadoras, no tocante a repertório. Fizemos o que o ouvido pede e portanto não rotulamos nada."

Essa preocupação com rótulos parte do princípio, segundo Pedrinho, que a maior parte do público do

Linha (ex-Mutantes). Depois, Lima deixou o grupo para tocar com Toca e Dinho na banda de Erasmo Carlos. Com a saída de Lima e Manito, o Sem Nossos ficou parado uns tempos até a chegada de Egídio e de Toca, este último como consequência da dissolução da banda de Erasmo. Depois de uns três meses, Armando, um excelente tecladista que não podia ficar "invisível" por muito tempo, veio completar a fusão de quatro dos melhores músicos brasileiros. E assim é a formação atual.

Entretanto, os dois anos de vida do Sem Nossos de Cada Dia, não foram por o destino certo. Apesar de o grupo ter se apresentado em vários lugares, não conseguiu se firmar. Por isso, para um dos principais: "Sabe, antes de mais nada, difícil é achar pessoas que façam boa divulgação do nome trabalho. Faltam profissionais assim como empresários que avaliem o que tem nas mãos para trabalhar. Já contratamos várias firmas de assessoria de imprensa para fazerem nossos releases e tudo o que conseguimos em termos de resultado foi

um quinto elemento, incluindo, que financiam a aparelhagem para o grupo e todos os gastos são divididos por cinco, como pagamento. Eles não gostam muito de falar nisso e para evitar, Egídio faz críticas ao problema que atinge 90% dos grupos de rock tupiniquim. Os preços da aparelhagem são absurdos e os instrumentos e amplificadores nacionais não possuem qualidade suficiente para se conseguir um som puro e limpo. O que acontece a um grupo que não possui aparelhagem completa? Acaba caindo nas mãos dos especuladores. Os músicos acabam que alugam e preços abusivos os instrumentos, além o alto microfone e todos os sons, tudo um roubo a que todos são obrigados a cair e concordar abastar as calças e pedir desculpas por estarem de costas. Esse pessoal que aluga sempre vai ganhando e o conjunto já vai para um concerto com um prejuízo enorme, acabando pagando para tocar."

O não conformismo de Egídio partiu de uma temporada que o grupo fez, no ano passado, na re-



que as pessoas insistem em rótulos faz que a linha musical do conjunto é muito mais que isso, tem muito mais abertura. Para conseguirem o som que o ouvido gosta, foram gastar 80 horas de estúdio, o Vice-Versa, de Rogério Duprat que acabou se transformando em um pai do rock tupiniquim, com suas colaborações. Rogério faz o seguinte: libera o estúdio com o seu manual feeling, deixa os meninos gravarem e passa só se discute quando o grupo conseguir vender a fita.

Egídio Conde conta que já inventou pois além de usar as horas para as gravações, pesquisou um monte de instrumentos que existem no mundo até achar aquele som.

E resultou "Montanhas", "Nobilita", "Rajada Runaway" e "Tinha Fôlego Posca", quatro entre as melhores faixas do disco. Pedrinho garante e manda avisar que este LP não tem espaço e vai sair por aí. Mas, quando Manito estava no conjunto, isso foi no ano retrasado, pela Continental. Hoje, a nova gravadora que contratou o grupo, ainda não está definida.

"Este disco é muito mais sério e é

rock brasileiro está com uma formação extremamente desbalanceada, atrapalhando o trabalho de muita gente que se propõe a fazer um trabalho sério, coerente. Não se é em concertos, se vê na obrigação de fazer barulho, para chamar a atenção do público. E, Pedrinho faz uma pergunta, além da óbvia: "Por quê?"

Nessa história das pessoas gritarem "quanto rock" em meio a um concerto, é pura imbecilidade. Eles estão lá para ouvir o que? Rock é um tudo, sem faixas ou rótulos.

O Sem Nossos de Cada Dia nunca há dois anos. Antes, cada um de seus integrantes estavam em um grupo tocando diversos gêneros de música mas estavam em um ponto comum: tocavam em bares, clubes, que segundo eles é a melhor escola. A primeira formação do Sem Nossos era Pedrinho (baixo e guitarra), Pedrinho (bateria) e Manito (teclados). Este último, depois de gravação de "Inega" ficou com uma forte hepatite aguda de muita duração, o que resultou em sua saída do grupo.

Mas, ainda com Manito, o Sem Nossos, em 1978, fez um show no Rio de Janeiro e a presença de músicos brasileiros



Pedrinho e Patrick Morais

destinados. Os músicos não tinham nada a ver conosco. Empresários, empresários no duro, não fomos apresentados a nenhum. O que existe são empresários, pseudos, que querem ser mais estrela que os próprios músicos. O empresário tem que sentir, conviver e saber o que está vendendo. O rock precisa é de vendedores pois o campo está aberto e é mais do que imenso. Procura um manager.

Um problema que deixou de ser para o Sem Nossos: aparelhagem. Na verdade, no conjunto existe

gelo entre-avós do País, quando pagaram só de aluguel da aparelhagem 39 mil cruzeiros.

Pedrinho cita o maior problema, a ausência dos disc-jockeys, em termos de rock brasileiro, ou melhor música brasileira. Por exemplo, o trabalho do baterista Edison Machado é desconhecido no Brasil porque as rádios não tocam. Quem procurar ouvir esse baterista, encontrará um dos trabalhos mais consistentes que já apareceu. O ritmo, e daí, se os programadores de rádio são meros?







"Minha dor é perceber/que apesar de tudo que fizemos/ainda somos os mesmos e vivemos/como nossos pais"

Os técnicos fazem o sinal de OK, e está encerrada a gravação da primeira música do LP **Falso Brilhante**, nos estúdios da Phonogram, na Barra da Tijuca. Apoiada no pedestal do microfone, a cantora escende o rosto entre as mãos e chora. Muita gente não entende a cena, mas o seu tecladista, violonista, arranjador e marido, César Camargo Mariano, percebe que aquelas lágrimas são a matéria-prima do

disco que está sendo gravado. Fecha os olhos por alguns segundos e logo acorda, para transmitir aos músicos as primeiras instruções para a próxima gravação.

Foi esse clima de emoção à flor da pele que fez de **Falso Brilhante** um vibrante ponto de partida para a carreira de uma garota que ainda tem muito futuro. A gente pode fazer esta previsão sem medo de errar, porque essa menina chamada Elis Regina nunca mais ficará perdida no labirinto do escatrelismo, nem ofuscada pelo reflexo dos falsos brilhantes. Ela reencontrou. Precisou apertar para aprender. E aprendeu.

Elis Regina nasceu, pela primeira vez, de um parto explosivo. Numa época em que a televisão brasileira ainda não havia entrado na difícil vida fácil das novelas, os shows de música popular eram o prato do dia. O **Fino da Bossa** introduzia a euforia quase carnavalesca de Elis Regina & Jair Rodrigues em todos os quartos e salas da família brasileira. Estava construído o sucesso, e, logo em seguida, o LP 2 Na Bossa distribuiria milhares de cópias num pique de vendas que até hoje é um dos recordistas na indústria fonográfica brasileira.

Quando a Tv abandonou a música popular, as coisas ficaram difíceis, principalmente para os intérpretes que não eram compositores. Toda e qualquer plasticidade visual nas apresentações ao vivo, ficou anulada pela impossibilidade de divulgar as imagens. Elis, a maior das estrelas enquadradas nessa categoria aparentemente condenada, parecia colaborar para que o fenômeno se concretizasse. Embora nunca tenha deixado de ser perfeita tecnicamente, ela frustrava seus admiradores nas interpretações, onde dificilmente conseguia explorar todo o poder expressivo contido nas músicas de seu repertório, sempre "muito bem selecionado".

Para quem esperou durante todo esse tempo pelo renascimento de Elis Regina, **Falso Brilhante**, que vai sair logo depois do carnaval, será gratificante em todos os sentidos. Gravado em apenas dois dias, o LP abre com sua faixa mais forte — **Canoa Nossos Pais** — do cearense Belchior. É uma fotografia perfeita de um jovem cansado, que depois de passar anos acreditando e desacreditando nas coisas, constata que a história é realmente uma espiral concêntrica, onde os fatos se sobrepõem. Simplesmente espetacular. O lado 1 prossegue com **Velha Roupas Coloridas** (Belchior), **Os Hermanos** (Atahualpa Yupanqui), **Um Por Todos** (João Bosco e Aldir Blanc) e **Fascinação** (F.D. Marchetti e M. de Feraudy — versão de Armando Louzada). No lado 2, **Jardins de Infância** (João Bosco e Aldir Blanc), **Queiro** (Thomas Roth), **Gracias a La Vida** (Violeta Parra), **O Cavaleiro e O Moínho** (João Bosco e Aldir Blanc) e **Tatuagem** (Chico Buarque e Ruy Guerra).

Em **Falso Brilhante**, Elis Regina faz um corte na sequência monótona dos lançamentos de seus LPs, que eram gravados mais para cumprir as exigências contratuais, do que pela necessidade de mostrar um trabalho realmente novo. Nos arranjos de César Camargo Mariano, estão presentes a vitalidade e o peso da música pop adaptados ao calor latino de uma cantora que reconquistou a sua própria liberdade criativa.

ALEXANDRE

## COLUNA

# samba

Só entendo a crítica como alguma coisa dinâmica, que atua e se expõe no mesmo grau do criticado. Só entendo a crítica quando ela é capaz de — para usar um jargão da sociologia — intervir no real. Estamos vivendo um momento perigoso e equivocado, onde críticos agitam bandeiras e vestem as camisas dos seus clubes, perdendo, como todo torcedor, a noção de equilíbrio.

No dia-a-dia, a rotina de abrir os jornais e assistir a mesma e estereótipa das duas tendências da crítica na música popular, entre os tradicionalistas sedentários, com suas preocupações paternas com a música popular brasileira e completamente alheios ao fato de que ela é um círculo dentro de um outro círculo — a música popular — e os modernistas incompetentes, que só ouviam dos Beatles para cá e que pouco podem contribuir criticamente para esclarecer o tão diagnosticado impasse em que dizem se debater a MPB de hoje — para estes, a história da música brasileira é um mistério maior do que a construção das pirâmides.

De repente, são endossados elepês como o de Walter Franco (francamente: com aquela bateria, com aqueles músicos...) ou o de Clara Nunes (onde até Cartola aparece como plágio). Um trabalho que a própria cantora confessou ter sido feito na pressa, são feitas reportagens de páginas inteiras nos jornais, preparados zafes inenarráveis na TV. Na imprensa, cada um na sua, cada um torcendo pela vitória do seu time.

Vou parafrasear o Milôr: quero a liberdade de torcer pelo Vasco na torcida do Flamengo. Ainda que seja esta uma posição ideal, romântica. Quero ouvir Milton Nascimento na casa do Juarez Barreto e provar no Esqueleto Neves que Raul Seixas só consegue fazer o seu "Sgt. Peppers" porque se juntou a músicos com mais de dez mil horas de estúdio (e quem quer saber quem são Maciel, Formiga, Zé Rodonga, Meneses, Alencar, numa geração que decide que quem toca é Sérgio Dias, é Sérgio Magrão, e Mário?).

Fui instruído para escrever sobre samba e ainda nem comeci. Sei, só, que 1976 não vai ser tão bom para o gênero como pretenderá certamente o Tinhorão. No mais, "nós estamos preparados e queremos fazer uma boa partida para corresponder à expectativa da torcida". O elepê de Roberto Ribeiro, único que, em 1975, conseguiu mostrar duas faixas sem contrabaixo (e com peso), quase não foi citado nas relações de melhores. E vai ser o mais imitado este ano, para que a crítica se retrate devidamente. Na RCA, Giovana deixou pronto desde agosto um disco caprichoso. Só que algumas idéias de percussão foram aproveitadas, com inteligência, pelo Martinho. Agora, sai o disco da Giovana. E a crítica vai dizer que ela é que imita o outro. Vai dizer que a RCA está calcando seus lançamentos no som do Martinho, porque está dando certo. A crítica está muito longe do músico, do estúdio, da gravadora. É pena.

ROBERTO MOURA

JORNAL

**COGUMELO ATÔMICO**

POEMAS, ROCK, CARTUNS,

Assinatura -

\$ 10,00 - 12 edições

Correspondência para:

Caixa Postal 179

88350 - Brusque - SC



# Geléia Geral dos



• O cenário era bastante envolvente: no 54.<sup>o</sup> andar, debruçado sobre as luzes de Nova York às seis da tarde, Sivuca, músico brasileiro dava seu recado bossa-nova, como sempre atrás de uma pilastra, praticamente sem ser visto pelo público. Sua presença, no entanto, era forte e facilmente reconhecível pelo som dos instrumentos de percussão. Acompanhado de um grupo americano vencedor do Downbeat International Jazz, de 75, ele começou por lembrar Tom Jobim, com sua "Carola de Ipanema". A plateia, formada basicamente de brasileiros, já que era uma "Brazilian Evening", se empolgava apesar da escassa champagne e embalagem-se no saudosismo.

Sivuca foi um dos muitos brasileiros que vieram para cá em 58 e acabaram ficando. Agora, depois de 16 anos, muita guerra e pouco dinheiro, Sivuca abre um rosto alegre quando fala na volta — definitiva — ao Brasil, marcada para os próximos meses. Diz que vai voltar às origens, diretamente para João Pessoa, e lá ter uma vida típica dos mestres amadurecidos: ensinar música na universidade, estudar muito em casa e compor, para dar continuidade a um trabalho que começou quando ainda era pequeno.

— "Porque a volta? Bem, é um resultado do meu amadurecimento como músico, como homem. Através da música e só graças a ela, consegui me encontrar. Acho que é por isso que eu volto. Quero dar o melhor de mim, acho que chegou a hora".

Há exatamente três anos Sivuca não se apresentava ao vivo. Esse tempo ele passou fazendo pesquisa em casa, preparando a volta. Os olhos semi-cerrados, quase cegos, começam a brilhar quando fala no assunto, a razão principal da volta:

— "É o amor, minha filha. Encontrei o amor. Me casei legalmente este mês, mas estamos juntos há mais de um ano. Vim encontrar a Glória, por incrível que pareça, em João Pessoa, quando estava lá de férias. Acabei por trazê-la e nosso entendimento é perfeito. Não sei se pelo fato dela também ser instrumentista, ou pelas inúmeras outras afinidades que temos".

De qualquer maneira, quando é chamado ao centro do palco, longe das pilastras, Sivuca, aos 46 anos, parece um homem realizado apesar do que passou e sofreu, maduro e em paz para a volta. Empunhando seu instrumento favo-

rito, o acordeão, ele toca com a emoção de quem se despede depois de 16 anos, a "Aquarela do Brasil", de Ary Barroso. (Ana Helena Gomes, de N. Y.)



• **Hollywood, 1 de janeiro de 1976**  
**California USA**

Sagitariana maria bahiana, how're you?

Recebi sua carta, aquela que você inventou um tempo pra escrever. Estava em New York. Foi o fim da nossa primeira tournée com Aíto, que por sinal foi uma maravilha, tocamos no Bothon Line (é um clube que cabe 600 pessoas) e fomos 4 dias junto com a banda do Charles Mingus. Os 4 dias foram superlotados mesmo, e pra gente foi um bom teste tocar em New York, principalmente neste club que, segundo o Aíto, é um club muito importante aqui. Mas pra mim não importa, tanto faz tocar aqui ou ali, não faz diferença, toco da mesma maneira, you know.

Enfim, esta primeira tournée foi muito boa pra mim e pro Gismonti. Já deu pra gente ter uma visão de como é fácil trabalhar na tal da América do Norte. O som que estamos fazendo é uma coisa nova pra eles, porque a gente, como bons malandros brasileiros, mistura a coisa toda e eles ficam loucos com o som. E ficam nos dizendo: Som is good, man, som is good, man. Som is good in Brasil.

Agora que já passaram as festas de fim de ano, voltamos à batalha norteamericana. É um concerto com Flora Purim aqui em Los Angeles, no Roxi Club. E depois vamos seguir com Aíto pra 2.<sup>a</sup> tournée que termina em março. Ai vamos dar um tempo de América, entre 15 e 20 de março estamos chegando por aí. Gismonti vai querer gravar o *Academia de Danças* n.º 2, e vamos

ter também dois concertos no Rio e em São Paulo. Estamos levando o Luiz, ex-Som Imaginário.

Terminando este trabalho do Brasil, que vai levar de 2 a 3 meses, vamos partir pra Europa. Já temos um disco e 6 concertos na Alemanha.

Enquanto estamos de férias dos trabalhos do Aíto a gente tem ensaiado diariamente. Gismonti está a mil por hora. Temos 3 discos pra fazer este ano. Estados Unidos, Brasil e Europa. Estamos correndo atrás do tempo.

Por falar em disco (ATENÇÃO) estou transando pra fazer um disco meu na Odeon. Aqui é fácil pra mim fazer um álbum, mas eu prefiro primeiro trazer a bagagem do Brasil.

Um abraço pra você, em março estamos aí.

Robertoinho

**Nota da Ana:** o "nô" do Robertoinho é Aíto, Egberto, Luiz Alves e ele mesmo; Robertoinho Silva, baterista, ex-Som Imaginário, presente em quase todos os discos de Milton Nascimento (inclusive o *Native Dancer*, com Wayne Shorter) e no *Academia de Danças*, de Gismonti.

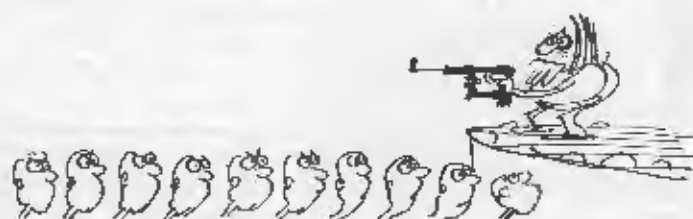


• Imaginem um corpo frondoso, de três cabeças, à esquerda Milton Nascimento, à direita Egberto Gismonti e ao centro Aíto Moreira. Imaginem ainda uma paisagem revoltosa, um misto de ghetto novaiorquino, feira nordestina e sala de concertos européia. Imaginem, como disse John Lennon. Mas o disco que reúne tantas atmosferas — "Identity" — com o percussionista brasileiro Aíto Moreira, não tarda a ser lançado aqui. E vocês poderão sentir cada um e, quem sabe, imagi-

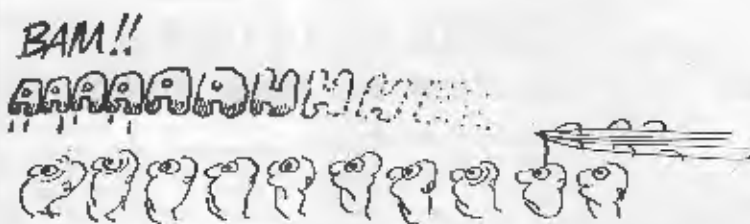
nar mais. With a Little Help dos friends, como vem ocorrendo desde os Beatles, o jazz-latin-rock ajuda seu irmão também neste LP. Aíto, que participou de tantos discos do jazz (e no sintetizador *Arp Odyssey*), tem na produção o tecladista extraordinário (copyright Bzequiel Neves) Herbie Hancock, escola Miles Davis. Do mesmo brega é o sax soprano Wayne Shorter, também extraordinário, responsável por um solo dolente, ao final de "Make Up Song", que lembra o Nivaldo Ornellas dos últimos LPs de Milton Nascimento. Por falar nele, o baterista de "Identity" é Robertoinho Silva (vide carta), formado no Som Imaginário que tanto acompanhou Milton. Por fim, mas não por último, os multibatelados, violão, flauta e arranjos estão a cargo do não menos Egberto Gismonti, também autor — marcante — de quatro das sete faixas do disco. Em suma: de tantas latitudes não poderiam separar maus ventos, e "Identity" é um LP-fenômeno já devidamente detectado pelos sismógrafos mais agudos da crítica americana. Um caso raro, como dois LPs de Tom Jobim (e de Verve e o "Stone Flower"), os de João Gilberto com Stan Getz, o do México e o mais recente: o encontro Milton Nascimento / Wayne Shorter: discos two-ways, ou seja, valem tanto para a música brasileira quanto para a americana. Influem em igual proporção (a esquadro: incluem na lista o primeiro de Aíto nos EUA, para a Buddah Records e o único de Hermeto, infelizmente ambos não lançados aqui). Ao contrário dos Sérgio Mendes, Eumir Deodato's, não se trata de macumba para turista, como dizia Oswald de Andrade, nem "clássicos em bossa-nova", como já ironizou (fazendo um disco) Rogério Duprat.

Aíto Guimarães Moreira (1,80 m, cutis morena, cabelos e olhos castanhos, nariz aquilino, nascido em Itaipópolis, Santa Catarina, em 1941) se pôs ao disco, como simbolizam os vários documentos que fez estampar na contracapa. Conseguiu impor — ao nível de superstar — seu trabalho por inteiro, sem as costumeiras concessões ao exótico. (Duas composições do disco são dele, inclusive um rock baiano em homenagem à mulher Flora: "I've never loved/like this before".) Mistura de canto de trabalho, toada e renascença, sintetizador e berimbau, a identidade da música de Aíto é fluida e versátil como qualquer mente aberta desses tempos fechados. Apenas sua voz (usada em quase todas as faixas) não acompanha essa vertigem sonora. Mas, já é querer demais. Afinal, a perfeição é uma meta, defendida pelo golpista. E eu não sou Pelé, nem nada. (T.S. em férias.)

# HUMOR



TA' TA' TA' TA' TA' TA'!



SE VOCÊ NÃO  
CONSEGUIU NENHUM  
EXEMPLAR DO FRADIM  
1, 2, 3, 4, 5, 6...

OLHO VIVO QUE  
VEM AÍ DEPOIS  
DO CARNAVAL

# FRADIM



52 PÁGINAS

# MARÇO

NAS BANCAS